ИСКУССТВО КИНО

4

1952

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 4
Апрель
1952

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КИНЕМАТОГРАФИИ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

И. Большаков. К новому подъему советского киноискусства 3

А. Довженко. Воспитывать молодых кинодраматургов! . 10

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

А. Абрамова, Г. Рошаль. Римский-Корсаков 15

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Ю. Райзман. О творческом росте молодых киноактеров 92

И. Дунаевский. Песня в фильме 105

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

С. Фрейлих. По пути социалистического реализма . . 109

ЗА РУБЕЖОМ

Ф. Мариашши. Мы учимся у мастеров советского кино 123

Л. Калмар. Наша работа над фильмом «Мечта актрисы» 126

К. Толнаи. Образ героической актрисы 127

На обложке — кадр из фильма «Тарас Шевченко».

В номере — кадры из фильмов, удостоенных Сталинских премий за 1951 год.

ГОСКИНОИЗДАТ
Москва 1952

СОДЕРЖАНИЕ

АКАДЕМИЯ НАУК СОЮЗА СОВЕТСКИХ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ РЕСПУБЛИК

ОРДЕНА ЛЕНИНА ИНСТИТУТ ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ВЫДАНО ВЫДАЧА

ИНВ. №

КНИГА НЕ ВЫДАЕТСЯ

И. БОЛЬШАКОВ

К НОВОМУ ПОДЪЕМУ СОВЕТСКОГО КИНОИСКУССТВА

Присуждение Сталинских премий за выдающиеся кинопроизведения 1951 года является ярким свидетельством дальнейшего роста советского киноискусства.

Под руководством партии Ленина—Сталина советские киноработники из года в год совершенствуют свое мастерство, создают новые высокоидейные кинопроизведения, разнообразные по тематике и жанрам.

Претворяя в жизнь исторические решения ЦК ВКП(б) по вопросам литературы и искусства, советская кинематография в послевоенные годы достигла новых успехов. Об этом красноречиво говорит тот факт, что 78 фильмам, созданным за эти годы, присуждены Сталинские премии, свыше 60 советских фильмов получили премии на международных послевоенных кинофестивалях. За 1951 год Сталинскими премиями отмечено 12 лучших кинопроизведений.

Большим и заслуженным успехом пользуется у наших зрителей замечательный фильм о выдающемся украинском поэте, революционном демократе Т. Г. Шевченко, удостоенный Сталинской премии первой степени. Автор сценария и режиссер фильма И. Савченко глубоко и всесторонне изучил обширный исторический материал о жизни и деятельности Т. Г. Шевченко. Он умело использовал в своем фильме также и знаменитый «Дневник» поэта. Вот почему картина получилась исторически правдивой, высокохудожественной и волнующей. Перед зрителями раскрывается во всем величии образ славного сына украинского народа, поэта—борца за счастье своего народа, который вместе с русскими революционными демократами боролся против крепостничества, против царского самодержавия.

Картина «Тарас Шевченко» по своему идейному содержанию и художественному мастерству является новаторским кинопроизведением, прокладывающим новые пути в очень важном жанре биографических фильмов.

Игорю Савченко удалось показать в односерийном фильме многогранную деятельность Шевченко, важнейшие этапы его жизни. Он создал цельный, обаятельный и яркий образ великого певца украинского народа. Он взял из биографии Шевченко наиболее главное и существенное для раскрытия во всем величии его бессмертного образа. Режиссер избежал присущей многим нашим биографическим фильмам фрагментарности, композиционной рыхлости и слабости драматургии. Фильм отличается своей стройностью, целеустремленностью и драматургической напряженностью. Правда, фильм не лишен и некоторых недостатков: не глубоко показана связь Шевченко с русскими революционными демократами.

Советская кинематография всегда уделяла и уделяет главное внимание созданию фильмов на современные темы. Это вытекает из самой сущности социалистического киноискусства, призванного отражать в своих произведениях нашу прекрасную советскую действительность и выполнять высокую и почетную миссию — воспитывать народ в духе коммунизма.

У нашего киноискусства нет более почетной задачи, чем изображение духовно сильного и прекрасного героя Сталинской эпохи, человека великой цели.

В 1951 году были созданы четыре выдающихся кинопроизведения о нашей современности, удостоенных Сталинской премии.

Два из них — «Кавалер Золотой Звезды» и «Свет в Коорди» — посвящены людям социалистического земледелия, новым важным процессам, происходящим в послевоенные годы в нашей колхозной деревне. С огромной эмоциональной силой и убедительностью оба фильма раскрывают новые этапы в развитии колхозного строительства в нашей стране. Фильм «Кавалер Золотой Звезды» показывает переход на новую, более высокую ступень экономического и культурного развития давно уже сформировавшихся колхозов на Кубани. «Свет в Коорди» показывает лишь начальную стадию колхозного строительства в Эстонии, в одной из самых молодых советских республик.

Оба фильма подкупают своей жизненной правдивостью, они своеобразны по своему яркому национальному колориту. В основу их положены интересные сюжеты, взятые из самой жизни, острые и жизненно правдивые конфликты. Но самое главное состоит в том, что в этих картинах созданы замечательные образы наших современников — передовых людей нашей эпохи, благородных в своих стремлениях и поступках.

Режиссеры Ю. Райзман и Г. Раппапорт приложили немало труда, творческой изобретательности и художественного мастерства, чтобы достойно передать в своих фильмах идейно-художественное содержание широко известных и любимых народом литературных произведений, по которым были поставлены эти картины.

Нашему славному рабочему классу, одному из его передовых отрядов — советским шахтерам — посвящен фильм «Донецкие шахтеры». Критика ЦК ВКП(б) ошибок фильма «Большая жизнь» (вторая серия) помогла сценаристам В. Алексееву и Б. Горбатову при участии режиссера Л. Лукова написать высокохудожественный и правдивый сценарий о послевоенном Донбассе и его замечательных людях, новаторах производства. Глубоко изучив жизнь современного Донбасса, не только полностью восстановленного после фашистской оккупации, но и коренным образом реконструированного на основе внедрения передовой советской техники, авторы фильма со знанием дела нарисовали большое эпическое полотно трудовой борьбы шахтеров за высокую добычу угля. Авторы отобрали из многогранной и полнокровной жизни донецких шахтеров самое существенное и важное, наиболее типическое. В основу сюжета фильма они положили борьбу нового со старым, жизненно правдивые конфликты. Авторы показали не только трудовые процессы, но и быт, личную жизнь шахтеров, что, несомненно, является большим достоинством картины.

Приключенческий жанр советских фильмов обогатился новой увлекательной картиной «В мирные дни», поставленной режиссером В. Брауном. Это картина о будничной, повседневной жизни наших славных военных моряков, стоящих на страже мирного труда советского народа. Вместе с тем она рассказывает о происках наших врагов, поджигателей новой империалистической войны, и призывает к революционной бдительности.

Режиссер В. Браун является одним из старейших режиссеров нашего кино, хорошо знающим жизнь отважных и смелых советских моряков. Новая его работа отличается яркостью красок, интересными цветными подводными съемками, большой творческой изобретательностью. В картине наряду с очень напряженными и суровыми событиями много лирики, теплых человеческих отношений.

В создании всех этих прекрасных кинокартин принимали участие не только опытные и хорошо известные советским зрителям по своим прежним работам режиссеры, артисты, операторы, художники, композиторы, но и большой отряд молодых, способных киноработников. Это молодые художники-постановщики Д. Шенгелия, Б. Немечек в картине «Тарас Шевченко», П. Пашкевич в фильме «Донецкие шахтеры», молодые актеры А. Чемодуров и К. Канаева в фильме «Кавалер Золотой Звезды», В. Терн в фильме «Свет в Коорди».

Особо хочется отметить талантливую игру и творческий рост С. Бондарчука. Впервые наши зрители познакомились с ним в фильме «Молодая гвардия», где он исполнял роль большевика-подпольщика Валько. В 1948 году С. Бондарчук окончил Всесоюзный Государственный институт кинематографии и после окончания выступил в двух очень ответственных ролях — Тараса Шевченко и Сергея Тутаринова. Обе роли он сыграл превосходно.

Это свидетельствует не только об огромном таланте С. Бондарчука, актерском мастерстве и умении в совершенстве перевоплощаться, но и о его большом трудолюбии, вдумчивом и серьезном отношении к своей работе.

Сталинскими премиями отмечены шесть выдающихся документальных картин. Среди них особо выделяется фильм «Советские китобои». В нем с большой выразительностью запечатлены трудовые подвиги наших китобойных флотилий «Слава» и «Алеут». Особенно хорошо заснял на кинопленку в трудных условиях суровой Антарктики молодой кинооператор С. Коган работу китобойной флотилии «Слава», в экспедиции которой он участвовал.

В текущем году советская кинематография в основном закончила начатую еще в 1950 году работу по созданию цветных документальных фильмов о союзных и автономных республиках. Лучшими фильмами из этой серии являются: «Цветущая Украина» режиссера М. Слуцкого, «Советский Таджикистан» молодого режиссера Б. Кимягарова, «Советский Казахстан» режиссера Л. Степановой, «Советский Туркменистан» режиссера Р. Кармена и «Советская Литва» режиссеров И. Посельского и Л. Мацулевича, удостоенные Сталинских премий.

Широкой популярностью и любовью пользуется у советских кинозрителей, особенно у колхозников, цветной киножурнал «Новости сельского хозяйства», умело пропагандирующий достижения новаторов социалистического земледелия. Режиссеры С. Чулков, И. Свистунов, Л. Антонов и операторы Л. Аристакесов, В. Пахомов за создание в 1951 году двенадцати номеров журнала «Новости сельского хозяйства» удостоены Сталинской премии.

Присуждение Сталинских премий большой группе киноработников обязывает всех деятелей кинематографии работать еще лучше, создавать еще больше высокоидейных фильмов. У нас имеются все возможности для создания большего количества полноценных, высокохудожественных фильмов. Но наши возможности ограничивает недостаток хороших сценариев.

Правда, сейчас в результате реализации тематического плана подготовки киносценариев на 1952—1953 годы начинают поступать сценарии, среди которых имеются полноценные, вполне отвечающие высо-

ким требованиям. Но некоторые авторы представляют сценарии посредственные, страдающие существенными недостатками. Главным недостатком многих киносценариев является отсутствие в них острых драматических конфликтов, взятых из нашей жизни.

Это объясняется тем, что бытовавшая недавно среди драматургов «теория бесконфликтности» находила сторонников и среди киносценаристов. Согласно этой «теории» в нашей советской действительности якобы нет борьбы между положительным и отрицательным, нет отрицательных человеческих типов, а следовательно, не может быть в произведениях искусства драматических конфликтов. Порочная «теория бесконфликтности» на практике привела к резкому отставанию нашей драматургии, ибо она толкала драматургов на искажение нашей советской действительности, на создание аморфных драматургических произведений.

На самом же деле развитие нашего советского общества происходит на основе законов диалектики, на основе борьбы между старым и новым, между зарождающимся и умирающим, между прогрессивным и консервативным, косным. В нашей советской действительности имеются еще люди, являющиеся носителями пережитков капитализма, вступающие в противоречие с передовыми советскими людьми. Все эти жизненно правдивые конфликты и нужно отражать в наших кинопроизведениях.

Если проанализировать наши лучшие кинофильмы — «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Свет в Коорди» и другие, не трудно увидеть, что успехи их объясняются именно тем, что драматургия этих картин построена на жизненно правдивых конфликтах, отражающих борьбу между старым и новым. Поэтому кинодраматург, изучая нашу действительность, должен уметь видеть все новое, передовое, идущее на смену старому, видеть ростки нового, коммунистического, всячески их поддерживать и пропагандировать. В то же время он должен остро и беспощадно разоблачать в своих произведениях все старое, косное, мешающее нашему движению вперед.

Особо большое поле деятельности в разоблачении всего старого, консервативного, в бичевании пережитков капитализма открывается для наших комедиографов.

Еще В. Белинский писал:

«Смешное — казнь уродливых нелепостей».

История нашего кино наглядно показывает, что тот, кто глубоко и внимательно изучает действительность, всегда находит в ней жизненно правдивые, острые драматические конфликты, легшие в основу наших лучших, талантливых кинопроизведений на современные темы. У нас немало было и замечательных, ярких, глубокоидейных, жизнерадостных, веселых, остроумных кинокомедий. Поэтому мы не должны забывать накопленного опыта, лучших наших традиций, так же как и традиций нашей классической литературы и искусства.

Одним из существенных и крупных недостатков многих наших киносценариев о рабочих и колхозниках является односторонний показ их жизни. Когда читаешь некоторые сценарии, то создается такое впечатление, будто вся жизнь рабочего протекает только на заводе, среди станков и механизмов, а жизнь колхозника — на поле, среди машин. Многие авторы почему-то избегают показывать в своих произведениях многогранную жизнь рабочих и колхозников, отражать их культурно-бытовые интересы, их личную жизнь. Такая односторонность снижает идейно-художественную ценность наших кинокартин, делает их однообразными и скучными.

За последнее время у некоторых мастеров кино наметилась неправильная тенденция к искусственному удлинению кинофильмов как худо-

жественных, так и документальных. Например, в художественной кинематографии стало модным делать фильмы в двух сериях, а в документальном кино делать киноочерки, рассчитанные более, чем на час. Это приводит к ослаблению сюжета в художественных фильмах и к рыхлости композиции в документальных фильмах. В киноискусстве динамичность является одним из основных законов, и кто его нарушает, тот неизбежно терпит неудачу, ибо «искусство очень мстительно», как говорил К. С. Станиславский.

Бесспорно, что емкость кинофильма крайне ограничена, она должна быть использована наиболее экономно, а для этого авторам сценария и фильма нужно упорно работать, чтобы находить наиболее лаконичное, предельно сжатое решение каждого эпизода в картине.

Мы знаем немало примеров, когда большие исторические события или биографии выдающихся людей нашей Родины умело раскрывались в пределах односерийных фильмов. Достаточно вспомнить такой фильм, как «Клятва», в котором показаны крупнейшие события в развитии нашей страны на протяжении почти четверти века, или фильм «Сельская учительница», в котором рассказана жизнь и судьба учительницы Мартыновой, посвятившей сорок лет жизни своей благородной профессии, или биографические фильмы, в которых раскрывалась многолетняя плодотворная деятельность выдающихся ученых Павлова, Мичурина, Жуковского на поприще отечественной науки. Все эти фильмы отличались необыкновенной концентрацией материала, глубиной мысли, четкостью композиции, экономностью диалогов, насыщенностью драматическими конфликтами, динамичностью. Именно эти идейно-художественные качества и обеспечили им заслуженный успех у зрителей. Поэтому нужно решительно бороться с неправильной тенденцией к искусственному удлинению наших кинофильмов.

Сейчас на всех киностудиях идет интенсивная работа по подготовке новых кинокартин. Уже целый ряд картин находится в съемочном процессе: «Ушаков» (сценарий А. Штейна, режиссер М. Ромм) — о выдающемся русском флотоводце адмирале Ушакове, «Джамбул» (сценарий А.Тажибаева и Н. Погодина, режиссер Е. Дзиган) — о народном акыне Казахстана, «Садко» (сценарий К. Исаева, режиссер А. Птушко) — по народным былинам, «На далекой заставе» (сценарий М. Вольпина и Н. Эрдмана, режиссер К. Юдин) — приключенческий фильм из жизни наших пограничников, «Победители» (сценарий Б. Чирскова, режиссер Ф. Эрмлер) — о творцах сверхмощных гидротурбин для великих строек коммунизма и другие.

Кроме того, ряд фильмов находится в подготовительном периоде. Наша задача состоит в том, чтобы в ближайшее время обеспечить постановками всех ведущих режиссеров и загрузить работой все киностудии Советского Союза.

В текущем году самостоятельные постановки получат несколько молодых кинорежиссеров.

Проведенное в начале этого года Всесоюзное совещание молодых творческих работников кинематографии не только вскрыло существенные недостатки в воспитании и творческом росте молодых кадров, но и наметило серьезные мероприятия по улучшению этого крайне важного дела. Министерство кинематографии СССР сейчас усиленно работает над проведением в жизнь принятых совещанием решений. Чтобы обеспечить новый подъем советского киноискусства, необходимо повысить требовательность, чувство ответственности за порученное дело и повести непримиримую борьбу с проявлением халтуры, недобросовестного отношения к взятым на себя обязательствам.

У нас имеется немало случаев, когда отдельные кинодраматурги нарушают установленные для них сроки работы над сценариями и этим самым обрекают кинорежиссеров на вынужденную бездеятельность, а киностудии на простои. Обычно такие нерадивые сценаристы ссылаются на «муки» творчества, на то, что их труд нельзя заранее планировать, регламентировать точными сроками. Бессмысленно доказывать всю несостоятельность таких аргументов, так как любое творчество, любой вид труда требует организованности, дисциплинированности, четкости и точности. Только люди неорганизованные, расхлябанные, не привыкшие к систематическому и упорному труду, к усидчивости, могут заявлять о том, что труд писателя не может заранее планироваться и определяться какими бы то ни было сроками.

Также надо повысить требовательность к работе наших режиссеров. Некоторые режиссеры тоже не признают планового начала в своей работе. Они отказываются заранее определить, над чем они будут работать после окончания постановки своего очередного фильма. Поэтому они долго находятся в бездействии, выжидая хороших сценариев. Такая позиция также должна быть осуждена.

Режиссер обязан активно бороться за свою новую постановку. Он должен заранее иметь точный план своей дальнейшей работы, связаться с автором сценария своей будущей постановки, а не пребывать в пассивном состоянии, не находиться во власти случая и не ждать, что когда вдруг неожиданно появится хороший сценарий, тогда он и возьмется за дело.

У нас в кинематографии давно сложилась хорошая традиция творческого содружества режиссера и сценариста. Эту традицию нужно всячески развивать и поощрять, так как она обеспечивает положительные результаты.

В самом деле, когда режиссер активно участвует в работе кинодраматурга, происходит взаимное творческое обогащение, убыстряется процесс создания высококачественного, профессионально квалифицированного сценария.

И, наоборот, когда автор работает без режиссерской консультации, без ориентации на постановщика его сценария, тогда неизбежно возникают дополнительные поправки, уточнения и часто переделки законченного литературного сценария. Это вполне понятно, так как каждый режиссер имеет свою творческую индивидуальность, свой художественный почерк и при разработке режиссерского сценария он должен придать кинематографическую форму литературному сценарию, творчески раскрыть идейно-художественный замысел кинодраматурга. И режиссеру на этой стадии работы приходится искать общее взаимопонимание с автором литературной первоосновы, тогда как он это мог бы сделать на более ранних стадиях работы кинодраматурга над своим произведением.

Поэтому для нас должно стать законом, что подготовка сценария не может вестись в отрыве от киностудии, от режиссуры так же, как драматург не может работать над пьесой в отрыве от театра.

Примером того, к чему приводит отсутствие творческого контакта между автором сценария и режиссером, может служить работа над сценарием «Жатва». Будущий постановщик этого фильма В. Пудовкин не установил творческого контакта с автором романа и сценария Г. Николаевой и поэтому работа над сценарием крайне затянулась. И, наоборот, существовавшее творческое содружество между М. Чиаурели и П. Павленко обеспечили создание в сравнительно короткие сроки таких прекрасных киносценариев, как «Клятва» и «Падение Берлина».

Вот почему всем нашим кинорежиссерам необходимо проявлять больше инициативы и активности в подготовке для себя киносценариев

и не ждать, когда сценарный отдел студии подготовит для них хороший сценарий. Это, конечно, не снимает ответственности со сценарных отделов киностудий, Министерства кинематографии и Союза Советских писателей за подготовку высококачественных киносценариев. Все эти организации обязаны резко улучшить руководство кинодраматургами. Нужно не только контролировать, но и творчески направлять деятельность кинодраматургов, оказывать им необходимую помощь. Тогда у нас не будет таких нежелательных явлений, когда автор по окончании своей большой и трудоемкой работы представляет сценарий, далеко не отвечающий первоначальному замыслу, изложенному им в либретто.

Так, например, было с В. Ажаевым. Он изъявил желание написать сценарий о современном рабочем классе. В основных образах сценария должны быть показаны три поколения советских людей, судьбы которых тесно связаны с заводом. Задачу предполагалось решить изображением старого московского завода и большой группы героев — людей завода, а также воспитанников и выдвиженцев заводского коллектива. И сценарий был поэтому назван «Большая семья». В процессе работы В. Ажаев отошел от своего первоначального замысла. Если по первоначальному замыслу основные сюжетные линии сценария должны были строиться на конфликтах, происходящих в общественно-производственной деятельности главных действующих лиц, то в сценарии они переместились в область морально-бытовых отношений. Поэтому автор изменил и название своего произведения, предложив новое: «Строгая любовь». Такое отклонение от первоначального идейно-художественного замысла не могло не отразиться и на качестве написанного сценария. Вот почему работа В. Ажаева, страдающая недостатками, была подвергнута Художественным советом и Министерством справедливой критике. Это несомненно могло бы не случиться, если бы сценарный отдел киностудии «Мосфильм» и Министерство кинематографии более внимательно отнеслись к работе В. Ажаева и во-время указали ему на отклонение от первоначального замысла.

Неудовлетворительно обстоит у нас дело и с теоретической разработкой насущных проблем кинодраматургии. Казалось бы, что организацией широких творческих обсуждений этих проблем должна заниматься комиссия по кинодраматургии Союза советских писателей. Но, к сожалению, за последнее полугодие эта комиссия не обсудила ни одного сценария, ни одной творческой проблемы кинодраматургии. В то же время сама жизнь выдвигает ряд неотложных вопросов, связанных с дальнейшим развитием и подъемом кинодраматургии.

Опубликованная недавно в газете «Правда» редакционная статья «Преодолеть отставание драматургии» имеет прямое и непосредственное отношение и к кинодраматургии. Поставленные в ней задачи должны быть широко обсуждены и кинодраматургами, а также всеми кинематографическими организациями, ведающими подготовкой сценариев.

Мы располагаем большим отрядом способных и талантливых сценаристов, писателей, успешно работающих в кино и горячо любящих свое дело. Если их усилия будут правильно направлены Министерством кинематографии и Союзом советских писателей, то, несомненно, отставание кинодраматургии будет преодолено в короткие сроки и наша кинематография получит большое количество высокоидейных киносценариев, разнообразных по тематике и жанрам, что, в свою очередь, обеспечит новый подъем советского киноискусства.

Всемерно повышая требовательность к своей работе, проявляя большую организованность и дисциплинированность в своем творчестве, работники советской кинематографии под руководством партии Ленина—Сталина добьются новых значительных успехов.

А. ДОВЖЕНКО

Народный артист РСФСР

ВОСПИТЫВАТЬ МОЛОДЫХ КИНОДРАМАТУРГОВ!

Воспитание молодых кинодраматургов — одна из основных проблем советской кинематографии.

Мы воспитываем кинодраматургов советской страны, к которой устремлены чувства и мысли лучших людей на земле. В учении Ленина и Сталина, в самом факте существования великого Советского Союза, во всей многосложной деятельности советских людей — героических строителей коммунизма — прогрессивное человечество видит осуществление своих чаяний и надежд. В огромном творческом потоке новых человеческих сил, приведенных в движение гением великого Сталина, почетное и ответственное место отведено нашему искусству и киноискусству в частности. Поэтому так велика ответственность всех, кому поручено трудное и сложное дело воспитания новых творческих кадров самого передового в мире киноискусства.

Наши молодые кинодраматурги должны осваивать художественное наследство прошлых веков творчески, помня, что новая историческая эпоха ставит перед ними новые задачи, предъявляет новые профессиональные требования.

Порою кажется, что от Софокла и Аристофана до Чехова в драматургии произошло меньше событий, чем от Чехова до нас. Из пышного арсенала драматургии выпал рок, служивший основой великих произведений античности. Исчез бог, выпали святые, русалки, ведьмы, домовые, предсказатели судеб. Потеряны Мефистофель и даже обыкновенный гоголевский черт, загробная жизнь, суеверия, дух Банко, наследство, «золотой телец», земельная частная собственность и т. д. и т. п. Действительность, абсолютно новый порядок вещей, рожденные великими событиями нашей современности, создают искусство новое по философской своей сути, новое по изобразительным средствам. Компоненты драматургии стали иные.

Великая Октябрьская социалистическая революция сделала мир бесповоротно иным.

Сколько же надо художнику таланта, ясности мысли и силы чувства, чтобы достойно отразить в искусстве этот величественный мир новых человеческих отношений, пришедший на смену миру старому!

Вспомним, как в результате Великой Отечественной войны выросла наша киноаудитория. Сегодня мы творим картины не только для двухсот миллионов советских граждан. Наши зрители — почти половина человечества, лучшая половина.

Как же надо быть требовательным к себе, как найти художественные средства для выражения в киноискусстве этого огромного величественного потока событий, как раскрыть во всей полноте образ советского человека?

Как приступать сегодня мастерам-сценаристам к постройке своего корабля? Как спроектировать его корпус, скорость, прочность? Как оснастить его, чтоб экипажи наших советских артистов, руководимых режиссерами, с честью могли проплыть на

Из выступления на Всесоюзном совещании молодых творческих работников советской кинематографии.

этих кораблях по всем морям и океанам, чтобы красотой своих мыслей и высотой устремлений могли они радовать всех наших друзей в мире и повергать в уныние врагов?

Сценарная проблема является одной из ведущих проблем нашей кинематографии.

Рассмотрим под знаком этих требований структуру сценарного факультета ВГИК.

В отношении воспитания кадров операторов, художников, режиссеров и организаторов производства ВГИК в основном вполне соответствует своему назначению. Но я сомневаюсь, чтобы существующее положение было до конца правильным в отношении факультета сценаристов, укомплектованного, как правило, выпускниками десятилетки.

Трудно представить себе, чтобы молодые люди, непосредственно после десятилетки просидев пять лет в довольно тесных стенах ВГИК, могли войти в кинематографию и сразу же удовлетворить ее высоким требованиям.

Несомненно, среди выпускников сценарного факультета ВГИК есть люди талантливые, с писательским почерком, с серьезным отношением к своему труду. Но и о них можно сказать наперед: вряд ли когда-то внесут они первые сценарии в полное собрание своих сочинений.

Вероятно, на сценарный факультет надо принимать людей с большим жизненным опытом и не обязательно из десятилетки, а, может быть, по окончании высших учебных заведений. Может быть, не обязательно обучать всех студентов в стенах ВГИК пять лет, а наиболее талантливых и зрелых следует выпускать через три года. Сценаристу и в процессе учебы надо сливаться с потоком всех творческих сил, преобразующих нашу Родину. Практикуемые ныне краткие эпизодические поездки для сбора материала больших результатов не дают и дать не могут.

Нельзя допускать, чтобы начинающие сценаристы смотрели на так называемую «провинцию» глазами того молодого режиссера, который отказался ехать на периферию из боязни, что оттуда он не увидит Кремля. Надо «увозить с собой Кремль» на периферию и помнить, что далеко от Москвы Кремль так же виден, как в Москве, а иногда на грандиозном общем плане — даже яснее. Это могут подтвердить тысячи лучших людей нашей страны, в любых ее «периферийных» точках, от великих строек коммунизма на юге до Арктики включительно.

Мы находимся сейчас в начальной фазе нового этапа развития нашего искусства. Период гражданской войны создал свое новое в искусстве, так же, как и периоды первых сталинских пятилеток и Великой Отечественной войны. Поэтому с полной уверенностью мы можем утверждать, что период строительства коммунизма тоже создаст свое новое в нашем искусстве.

Сегодня на великих стройках коммунизма сосредоточено внимание всех главных творческих сил страны. Здесь и нужно драматургам искать решений главной темы нашей современности.

Ведущая тема в искусстве — это всегда тема сегодняшнего дня. А в этой теме, мне кажется, ведущей является тема молодого человека. Стало быть, создание образа молодого человека периода начала коммунистической эры — образа, который должен, выйдя из наших студий, победоносно пройти по экранам всего мира на радость трудящимся, — наша главная задача. Вокруг нее и надо строить сегодня обучение сценарному делу.

Я прочел в «Комсомольской Правде» заметку «Здравствуй, Волга». В ней сообщалось, что комсомольцы Виктор Михайлов и Виктор Хлюст, руководители экипажей двух земснарядов, работавшие на строительстве Волго-Дона, перешли в Куйбышевгидрострой.

Кто они такие?

Это два простых человека нашей Родины, по поводу которых можно сказать: то государство велико, в котором велики малые люди.

Прочтя заметку, я подумал: что это? Былина о богатырях? Нет, это обычное газетное сообщение. Но в нем заключен эпос наших дней. Я переношусь мыслью на Волго-Дон и вижу прощание Михайлова с матерью: «До свидания, матушка, уезжаю с родного Волго-Дона. Я перегородил Дон,— два миллиона кубометров песка перебросил, и здесь творить мне больше нечего. А мы с Виктором только входим во вкус...»

Я хочу видеть этих людей через пять лет, когда, закончив реконструкцию природы в европейской части страны, они уедут

за Урал, в Азию, и начнут перегораживать Енисей и Обь для того, чтобы огромные потоки воды, уходящие в течение миллионов лет без пользы в холодный Северно-Ледовитый океан, повернулись в обратную сторону, оросили наш необозримый Юго-Восток и создали условия для высокоорганизованной зажиточной жизни миллионов наших детей.

Как много может сегодня наш человек, как огромно его значение в истории борьбы труда с капиталом! Вот где самая увлекательная, громкозовущая тема для мечтающих о больших дерзаниях в киноискусстве.

Как же можно все это творчески осмыслить, как можно все это правдиво выразить, сидя в кабинете? Скажем же нашим молодым кинодраматургам: скорее в дорогу! Несите с собой все лучшие человеческие побуждения, которые дали вам партия, литература, школа!

Пишите много — чтобы хорошо писать, надо писать много. Творить надо каждый день, каждый час, памятуя, что талант — это прежде всего упорный труд. Жалко смотреть, когда автор боится тронуть сочиненный им эпизод. Надо быть щедрым и смелым, надо быть требовательным к себе, легким на ходу, и надо всегда помнить, что нет предела хорошему. Пусть никогда не покидает вас творческое беспокойство: нам очень много надо сказать миру о своем народе-преобразователе.

* * *

Подобно тому, как техника, расстановка сил и методы работы, которыми пользовались в свое время на Свирьстрое, Волховстрое и даже Днепрострое, не применимы сегодня на строительстве новых гидростанций и гигантских каналов, так же неприменимы и старые схемы и методы для создания фильмов, пьес, романов о великих стройках коммунизма.

В литературных произведениях на эту тему, как удачно подметил недавно в кругу писателей академик А. Винтер, явно просвечивает утвердившаяся схема расстановки действующих сил: начальник строительства — могучий человек с широким горизонтом, подлинно министерская голова, главный инженер — путаник с неуживчивым желчным характером, мешающий всем работать; главный геолог — старый толстый чудак с душой комсомольца; «она»—деловая, обворожительная умница...

В угоду примиренчески гладенькой схеме, согласно которой в нашем обществе якобы отсутствует косное и вредное, а драматургу осталось лишь незлобиво сталкивать хорошее с еще лучшим, некоторые даже пытаются подвести под свой творческий «благополучизм» теоретическое основание: «Нет, мол, у нас конфликтов, пусть конфликтует капитализм. Драматургия в обычном ее понимании отжила-де, слава богу, свой век и превратилась у нас во взаимное поучительство в жизненном потоке»...

Правильно ли это? Может быть, и на самом деле в драматургии не нужен конфликт? Может быть, в наших общественных отношениях, действительно, нет острых столкновений?

Нет, есть у нас конфликты, есть острые столкновения, не может их не быть. Они существуют, но не в том виде, как в капиталистическом мире, возникают по иным поводам, по-другому тревожат и волнуют нас. И нет никаких оснований обходить их, прикрываясь теоретизированием. Нужно уметь их находить, надо стремиться понять их природу и новую направленность.

На меня в свое время произвел сильное впечатление пленум Академии сельскохозяйственных наук в августе 1948 года. Поток человеческих страстей на пленуме был настолько могуч, что я был поражен. Я понял потом, что иначе и быть не могло. Дискуссия касалась вопросов исключительной важности и сложности. За этой дискуссией-битвой стояли философия, политика, стояли интересы народного хозяйства, выражаемые во многих миллиардах рублей, стояли насущные интересы миллионов людей.

Выступая против лжеавторитетов и их приверженцев, ученые — участники битвы клали на весы истории свои судьбы, испытывая благородное чувство ответственности перед народом за правильность путей передовой советской науки. Советские ученые занимались не сглаживанием противоречий, а мужественной критикой. Были на этом историческом пленуме герои-храбрецы и были трусы, были прямые, открытые души и лукавые приспособленцы, счастливые и несчастные, гении и серая посредственность, была радость победителей и «маль-

чики кровавые в глазах» у побежденных — разве все это не замечательный новый, неслыханный материал для кинодраматурга?

* * *

Остановлюсь еще на одном этапе работы с молодыми сценаристами. После окончания института немногие наиболее, повидимому, отличившиеся принимались сразу же на работу в мастерскую при Сценарной студии, где я работаю в качестве члена редколлегии. Сценарная студия претерпевала немало незначительных реконструкций, касавшихся, главным образом, смены руководителей и членов коллегии. Были разговоры, что Сценарную студию надо закрыть, ходили даже слухи, что ее уже закрывают. Я не вижу в этом необходимости. Легче всего что-либо закрыть. Полагаю даже, что студия еще недостаточно открыта: она и по сей день существует в полуоткрытом виде.

Что же должна делать Сценарная студия? Каким должен быть ее профиль?

На киностудиях художественных фильмов существуют свои сценарные отделы. Может ли Сценарная студия ограничить свою деятельность дублированием работы сценарных отделов? Нет. Она должна лишь частично выполнять их функции. Главное же назначение Сценарной студии заключается в работе с молодыми сценаристами, в создании всех условий для их творческого роста, в оказании им помощи в виде всесторонней художественной консультации, то есть в воспитании новых кадров кинодраматургов.

Недостатком Сценарной студии по сей день является то, что она занимается почти исключительно работой с авторами сценариев в порядке полезного, но все же в какой-то мере самотечного выполнения заказов. В ней строго и скупо лимитировано количество заседаний для обсуждения сценариев. Отсутствует стенографирование выступлений членов редколлегии, вследствие чего отсутствует и теоретическое обобщение восьмилетнего творческого опыта. В ней не практикуются заседания творческого актива, членов редколлегии со сценаристами, редакторами, где бы подводились итоги деятельности хотя бы одного года, где бы ставились новые задачи, где бы теоретически разрабатывались или хотя бы выдвигались в порядке постановки творческие проблемы, а их очень много.

Неправильно также, что выпускниками ВГИК, работающими в Сценарной студии, повседневно руководят не драматурги — члены редколлегии, а исключительно редакторы, которые все-таки, мне кажется, должны быть ассистентами членов редколлегии.

Существующая практика заслуживает коренного пересмотра. Министерство кинематографии должно уделить Сценарной студии больше внимания. Надо, чтобы она вышла из рамок маленького предприятия, чтобы она имела хорошее помещение, чтобы творческим работникам было приятно в нее приходить, чтобы там был свой экран для просмотра картин, чтобы порой сценарии обсуждались с привлечением широкой писательской общественности, чтобы кинодраматурги знали и ценили свою Сценарную студию как место, где всегда можно найти ответ на любые творческие вопросы. Тогда будет обеспечена помощь всем окончившим ВГИК сценаристам, независимо от того, работают или не работают они в штате Сценарной студии.

Сейчас некоторые молодые товарищи, работающие в штате мастерской Сценарной студии, на меня производят впечатление служащих. Они получают зарплату и маринуются там, работая чуть ли не по два года над одним сценарием. Это и вина их и беда. Надо покончить с таким положением вещей. Может быть, лучше поехать бы им по стране да подольше поучиться у жизни и не думать, что «периферия» существует для кратковременных командировок.

Сценарная студия должна работать в самом тесном контакте с Союзом писателей. Пока существует контакт чисто формальный. Надо сделать все для того, чтобы кинокомиссия Союза писателей рассматривала Сценарную студию как главную свою производственную базу.

У нас есть все возможности для успешного развития Сценарной студии. Надо только не преуменьшать ее назначения, быть к себе более требовательным и до конца проникнуться важностью задач, которые перед нами поставило государство. Пора выдвинуть вопрос о том, чтобы в Литературном институте имени Горького было сценарное отделение, а если не отделение, то во всяком случае преподава-

ние кинодраматургии и основ киноискусства.

Нам нужно много сценаристов и много глубоко идейных и художественно совершенных сценариев, написанных профессионально четко, ясно и красиво. Этого требует наша история, наша жизнь, наше положение в мире.

Там, где форма неясна и расплывчива, где нет единства идеи и формы ее воплощения, там всегда ищите недоросля в авторе. Прошли уже времена для утверждений: «Ведь это же только сценарий. Тут лишь бы сюжет и диалог!» А как начинающий режиссер будет пробираться через дебри сценарного косноязычия к будущему фильму? Разве не обязан кинодраматург написать свой сценарий так, чтобы не только режиссер, но и актер, даже снимающийся впервые, прочтя сценарий, мог сам определить с необходимой и достаточной точностью свои задачи в работе над образом?

Почему, например, в наших фильмах дикторский текст или титр существует, главным образом, как заплата на прорехе? Почему до сих пор дикторский текст не найдет себе места, как полноправное, совершенно необходимое, а в ряде случаев и единственное средство художественной выразительности? Без преувеличения можно сказать, что порой короткий дикторский текст может заменить сотни метров несоединимого или излишне статичного изобразительного материала, придавая фильму динамику, избавляя его от излишней повествовательности, растянутости, способствуя его новизне, емкости, кинематографичности и вызывая у зрителя активность восприятия.

Вопросы формы в кинодраматургии недостаточно проанализированы. Нет, к сожалению, теоретических трудов о роли слова в кино, об арсенале изобразительных средств цветного фильма, об авторской кинопалитре, об ассортименте малых, средних и крупных кистей художника, о том, что использование слова в художественном фильме почему-то неправильно ограничено одним лишь диалогом. Это все еще ждет ответа.

Всесоюзное совещание молодых творческих киноработников я рассматриваю как долгожданный радостный сдвиг, как начало поворота к дальнейшему количественному и качественному росту нашей кинематографии. В этом росте новым молодым кадрам надлежит по закону сыграть большую роль, и обязательно бо́льшую, чем они играют ныне.

Едва ли можно сейчас сказать, кто из молодых выйдет в подлинно великие мастера, кто не выйдет. Короленко угадал в свое время начинающего Чехова. Москвин признавался мне, что не смог правильно оценить наперед ни одного артиста МХАТ. Но нет никаких оснований не верить в большую творческую судьбу наших молодых кинодраматургов.

Только важно при этом помнить: призвание и талант — еще не все. Необходимы упорный труд и взыскательность к своему таланту. И ни при каких условиях молодой автор не должен рассматривать свой талант, как нечто ему одному принадлежащее. Принадлежит он великому советскому народу, породившему и воспитавшему нас. Надо нести талант красиво и достойно, как счастливую обязанность перед искусством грядущего коммунизма.

А. АБРАМОВА, Г. РОШАЛЬ

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ

Петербург. В императорском Мариинском театре идет к концу генеральная репетиция оперы Римского-Корсакова «Ночь перед Рождеством».

Звучит полная сказочной прелести и веселого озорства музыка картины морозной ночи.

На фоне занавеса, изображающего воздушное пространство, месяц, звезды, легкие облака, верхом на чёрте — крылатом коне, пролетает кузнец Вакула, размахивая плеткой.

Опускается облачный занавес. В морозном небе резвятся и пляшут звезды. Но вот в музыку врывается «бесовская» тема. С воем и скрежетом мчатся в погоне за Вакулой ведуны и ведьмы в ступах, с метлами и пестами в руках.

«Ату его! Ату его!» — вопит хор нечисти, проносясь в дикой пляске.

Сквозь ночную мглу уже виднеется освещенная огнями иллюминации столица. Мерцает шпиль Петропавловской крепости. Залиты светом окна царского дворца.

Звучит торжественный полонез.

И снова, понукая плеткой черта-коня, кузнец Вакула мчится к дворцу.

...В зрительном зале едва поблескивает в полутьме позолота. Вырванные из мглы, чуть очерчены мундиры военных и гражданских лиц, туалеты дам, галуны капельдинеров.

В призрачном свете, падающем со сцены, виднеется царская ложа. Четко вырисовывается внушительная фигура великого князя Владимира Александровича в блестящем генерал-адъютантском мундире. За ним разместилась многочисленная свита.

Театр не полон. На генеральной репетиции присутствует лишь избранная публика. В креслах партера друзья Корсакова — композиторы Глазунов и Лядов.

...На сцене теперь уже декорация освещенного люстрами дворцового зала. За его окнами взлетают яркими светящимися фонтанами огни фейерверка.

Все торжественнее звучит полонез и хор придворных дам и кавалеров:

«Славь, труба, тимпан, цевница,
Полуночных стран денницу...
Пой преславную царицу
Стройный хор, стройный хор...»

Мимо склонившихся в низком поклоне придворных проходит Екатерина II в сопровождении приближенных.

...В зрительном зале слышатся негромкие аплодисменты.

— Неплохо, — шепчет массивный Глазунов, склоняя к Лядову полное лицо с чуть раскосыми добрыми глазами.

— Да, как будто всем нравится, — оглядывает публику острым насмешливым взглядом Лядов.— Жаль, что Николай Андреевич не пришел на репетицию.

— Занятия в консерватории, — говорит Глазунов.

— Римский-Корсаков, да чтоб нарушил распорядок! — с комическим благоговением добавляет Лядов.

— Да, занятия для него священны, — с ласковой улыбкой говорит Глазунов.

— Не то, что для вас, господин Глазунов, — шутит Лядов.

— Не то, что для вас, господин Лядов! — так же шутливо парирует Глазунов.

Звуки хора доносятся в фойе, где у дверей царской ложи стоят, окаменев, два часовых-гвардейца. Тусклый свет петербургского дня просачивается в окна, закрытые тюлевыми занавесами.

...На сцене кузнец Вакула опускается на колени перед милостиво улыбающейся императрицей Екатериной.

«Ваше царское величество! — поет он. — Не прикажите казнить. Велите миловать! Из чего, не во гнев сказать вашей царской милости, сделаны черевички, что на ногах ваших? Боже мой! Если б жинке моей довелось черевички такие надеть!..»

... — Что такое? — слышится в зале негодующий возглас великого князя.

Все оглядываются на царскую ложу.

— Вы слышали? — шепчет Лядову обеспокоенный Глазунов.

...А на сцене царица, смеясь, приказывает Вакуле подняться.

«Ну встань! — звучит игривый речитатив императрицы Екатерины. — И если хочется тебе иметь такие черевички, то это не трудно сделать! Принесите пару из кладовых моих, да самых лучших, чтоб чистым золотом блестели!..»

«Коль башмаки такие на ногах, то каковы должны быть сами ножки! — поет осмелевший кузнец Вакула. — По малой мере, из чистого сахара!..»

...— Кто позволил?! — возмущается великий князь и быстро покидает ложу. За ним устремляется его свита.

Зрители в недоумении перешептываются. Глазунов и Лядов, тревожно переглянувшись, поднимаются со своих мест.

На сцене замешательство. Смолк оркестр. Падает занавес.

— Где директор? — спрашивает взбешенный великий князь, входя на сцену.

Растерянные участники спектакля низко склоняются перед его высочеством.

Директор императорских театров спешит в испуге к разгневанному великому князю. Владимир Александрович, задев шпорой атласный шлейф исполнительницы роли Екатерины II, язвительно острит, сверкнув белками выпученных глаз.

— Итак, сударыня, вы нынче — моя прапрабабушка, как я погляжу?!

Побледневшая под румянами певица едва не падает в обморок.

— Уходите, уходите! — испуганно шепчет актрисе режиссер. Низко приседая, исполнительница роли Екатерины II вместе с Вакулой, чертом и всей свитой быстро оставляет сцену.

— Экая беспримерная наглость! — негодует великий князь. — Выводить высочайших особ на театральные подмостки!

— Ваше высочество... — разводит руками обескураженный директор.

— Где этот композитор? — не слушает директора великий князь. — Почему он не показывается?

Из-за мундиров, украшенных лентами и звездами, высовывается небольшая остролицая фигурка профессора музыки и критика Соловьева:

— Господин Римский-Корсаков не присутствует на сегодняшней репетиции, ваше высочество, — сообщает он с низким поклоном.

— Династия Романовых — на сцене! — продолжает горячиться великий князь.

— Гоголевская шутка, не более... — лепечет директор, показывая партитуру. — И Петербург не объявлен у композитора, а только «градстолица». Это сказочка, ваше высочество.

— Сказочка?! — уже вовсе разъярился Владимир Александрович. — Он нам издавна известен, ваш Корсаков... Один из столпов пресловутой «Могучей кучки».

— Последний, ваше высочество! — склоняет голову, сверкнув про-

«Тарас Шевченко»

бором, щеголеватый Дягилев, чиновник особых поручений при директоре императорских театров.

— Упрямый продолжатель их дел, — с раздражением отчеканивает Владимир Александрович. — Он всемерно старается увековечить крамольные мерзости Мусоргского.

— Именно, именно, ваше высочество. Корсаков всегда рад поглумиться над властью, — захлебывается от усердия профессор Соловьев. — Когда-то в опере «Псковитянка» призывал в топоры ударить...

— В топоры? — отрывисто повторяет великий князь. — Да, да... припоминаю... Прекратить репетицию! — приказывает он директору и направляется к выходу.

— Распорядитесь! — упавшим голосом обращается директор к Дягилеву.

— Но, ваше высочество, — пытается протестовать маститый дирижер, догоняя великого князя. — Ведь премьера назначена в бенефис престарелого хормейстера. Афиши развешаны, билеты продаются...

— Убрать! Убрать! — обрывает его великий князь.

Звон шпор, лязг сабель, шаги. Все смолкает.

— Говорил я вам, лучше не связываться с этими «щи-бемольными» композиторами! — набрасывается на оторопевшего дирижера директор театра.

— Помилуйте, но ведь имя Римского-Корсакова... Его чтит вся Россия...

— Вот и почтила!

— По заслугам! — вмешивается профессор Соловьев. — Какой позор! И это в Мариинском театре! — возмущается он.

— А вы теперь в газете статейку тисните, господин Соловьев, не так ли? — резко оборачивается к нему директор.

— А как же? — не унимается Соловьев. — И его превосходительству господину Победоносцеву в святейший Синод, пожалуй, надо бы сообщить об этом. Поругание престола, религии! В святую рождественскую ночь, господа, у вас черти антраша выкидывают... — Его негодованию нет предела.

— Вы уж слишком усердствуете, господин профессор! — посмеивается Дягилев.

— Отнюдь не слишком, молодой человек! — отрезает Соловьев. — Простите, господа, в консерваторию спешу.

— Не терпится вам поздравить господина Корсакова со всем случившимся!? — говорит ему вслед дирижер.

Соловьев, покосившись на него, быстро уходит.

— Ну и денек, — вздыхает директор, потирая виски. — Думаю, что оперной деятельности господина Римского-Корсакова нанесен сокрушительный удар, — доверительно говорит он Дягилеву.

— Да и вообще устарел наш прославленный маэстро! — усмехается Дягилев. — Мой приятель Глеб Раменский, ученик Корсакова в прошлом, пишет мне из Парижа: «Переучиваюсь! Приходится переучиваться». Et voilà — таков итог, ваше превосходительство!

* * *

Звучит прозрачная, немного наивная весенняя мелодия.

Просторный светлый класс в консерватории. Урок практического сочинения у профессора Николая Андреевича Римского-Корсакова.

За роялем семнадцатилетняя Маша Лебедева. Ее смуглое лицо раскраснелось от волнения.

Ученики слушают, изредка перешептываются и украдкой поглядывают на Римского-Корсакова.

Стоя у окна, он внимательно слушает произведение своей ученицы. Очень высокий и сухощавый, он кажется еще выше в своем черном сюртуке, наглухо застегнутом на все пуговицы. Седеющая борода и стекла очков придают Николаю Андреевичу сугубо строгий неприступный вид.

— Весьма недурно! Продолжайте, госпожа Лебедева, — говорит Николай Андреевич, подпевая своей ученице. Бросив взгляд в окно, из которого ему виден Мариинский театр, он на мгновение останавливается.

...Из подъезда театра показывается юркая фигурка профессора Соловьева. В незастегнутом пальто, с развевающимися на ветру концами шарфа Соловьев поспешно перебегает площадь и скрывается в подъезде консерватории.

...Корсаков медлит, лицо его нахмурено. Неторопливым жестом поправляет очки.

— Так, так... — говорит он спокойно Маше Лебедевой. — Продолжайте! Сочинено недурно и вполне грамотно.

По коридору консерватории спешит запыхавшийся профессор Соловьев. У дверей класса Корсакова он задерживается прислушиваясь. Ему не терпится войти, но он не решается и быстро отходит.

«Тарас Шевченко»

— Скандал! Какой скандал в театре, Август Рудольфович! — тяжело переводя дух, говорит Соловьев, вбегая в кабинет директора консерватории.

— Да, Николай Феоптемптович, знаю... — сокрушенно вздыхает директор Бернгард.

— Я был возмущен! Ну и Корсаков! Хорош, нечего сказать. Я, если помните, тоже на эту тему когда-то оперу написал: «Кузнец Вакула». А Корсаков ее на конкурсе провалил, для Чайковского постарался. Помните? «Черевички» верх взяли. А теперь вот сам «Ночь перед Рождеством» сочинил. Ну и сочинил! — Соловьев злорадно смеется. — Но я не злопамятен, отнюдь... По-моему, необходимо прервать занятия и вызвать Николая Андреевича.

— Зачем? — недоумевает Бернгард.

— Может быть, он сочтет нужным одуматься... устремиться к его высочеству... — горячится Соловьев.

— Вряд ли он это сделает, — сдерживает пыл Соловьева Бернгард. — Я слишком хорошо его знаю.

— Как же, — с ядовитой усмешкой замечает Соловьев. — Ведь вы сами когда-то были его учеником.

В дверь стучат.

— Войдите! — говорит Бернгард.

На пороге появляется стройный худощавый юноша с голубыми дерзкими глазами. Он в суконной аккуратно выглаженной рубашке, подпоясанной ремнем.

— Вы вызывали меня, господин директор? — спрашивает он, почтительно кланяясь Бернгарду и Соловьеву.

— Да,— строго оглядывает ученика директор консерватории. — Давно вы не появлялись, господин Михайлов.

Маша Лебедева заканчивает играть сюиту и, тряхнув косами, поворачивается к Римскому-Корсакову. Николай Андреевич снимает очки, и всем видны его неожиданно молодые и веселые глаза.

— Ну что ж, тема весны чувствуется у вас весьма и весьма! — одобрительно говорит Корсаков и вдруг, лукаво прищурившись, он подходит к роялю и проигрывает несколько тактов из пьесы Маши. — Что это, по-вашему? Кто скажет? — спрашивает он учеников.

В классе веселое оживление.

— По-моему, народная песня, — отвечает вихрастый живой Дарьян.

— Да, — признается с достоинством Маша Лебедева, — в основу я положила народную песню из вашего сборника, Николай Андреевич.

— Но увы, так старательно преобразовали, что ее, бедную, и не узнать, — неодобрительно качает головой Корсаков.

— Но иначе она бы слишком узнавалась! — с задором парирует уязвленная Маша.

— Ну и что же? — прячет улыбку Корсаков. — Пусть боятся этого те, кто ценит в музыке только свои ухищрения. Появились теперь такие любители, — бросает он с резким, презрительным жестом. — А нам это ни к чему. Наша с вами цель, госпожа Лебедева, сделать народные мелодии известными и дорогими всему миру, раскрывая их со всем блеском композиторского мастерства, — обращается он уже ко всем ученикам. — И в собственных темах не будем отходить от народных истоков. Это завещал нам Глинка. Хотя, впрочем, некоторые критики поносили меня за то, что в моих операх узнавали народные напевы, — продолжает Николай Андреевич, шагая по классу. — И ведь до того докритиковались,— усмехается он, — что уже лично мною сочиненные песни Леля из «Снегурочки» объявили народными и... мною списанными.

Ученики смеются.

— А я был этим горд и счастлив! — заканчивает Корсаков, просматривая уже новую работу и жестом приглашая к роялю ее автора.

— Отлично, Дарьян, — одобрительно кивает головой Николай Андреевич, проигрывая начало пьесы. — И оркестровано пристойно... Это, по-моему, распространенная армянская мелодия.

— Неужели вы ее знаете, Николай Андреевич? — обрадовался Дарьян.

— Еще наш Балакирев привез ее когда-то с Кавказа, — отвечает Корсаков. Он с Дарьяном играют в четыре руки. — А тут у вас, я вижу, уже новая тема?

— Это гроза собирается, — говорит Дарьян. — И, может быть, девушка плачет... — добавляет он тихо.

— Прекрасно,— тепло улыбается Николай Андреевич, — но в оркестре, простите, у вас неясность... Девушка, может быть, и плачет, но гроза — не грозна... Пожалуй, слишком много арфы. А вместо скрипок введите-ка виолончели. — И Корсаков, увлекшись, варьирует такт за тактом, подпевая.

— Тогда здесь гобой, — подсказывает возбужденно Дарьян.

— Отлично. А за ним контрабасы разыгрываются. А потом и ваши

«Кавалер Золотой Звезды»

ударные. -- Они убыстряют темп. — Так, Дарьян! И так! — с блеском и огнем берет басовые аккорды Корсаков. — Вот теперь и прозвучит, пожалуй, ваша благодатная гроза!

Замерли восхищенные ученики.

— Урок окончен! — весело говорит Корсаков.

В длинном коридоре консерватории показывается Михайлов. Взволнованная Маша подбегает к нему.

— Вас исключили, Митя? Да? — спрашивает она шепотом.

— Вы проницательны, Машенька, — пытается шутить огорченный Михайлов. — Что поделаешь! Этого надо было ожидать. Я столько пропустил. — Михайлов берет из рук Маши небольшой томик и со вздохом перелистывает его. — «Учебник гармонии»... Давно я не раскрывал!

Они стоят, никем не замечаемые, в тихом углу коридора. Косые лучи солнца освещают их молодые лица.

— Ведь вы так успевали, Митя, — говорит опечаленная Маша. — Мы все поем ваши «Песни тайги».

Глаза Михайлова повеселели.

— Я их с детства вынашивал. Отец мой, Машенька, лесничий в Сибири.

— Знаю, — улыбается Маша и с грустью продолжает: — Николай Андреевич так хвалил вас...

— Неужели? — обрадовался Михайлов.

— А потом... ругал. Говорит: «Он музыку не любит». А все ваши кружки! Опять, наверное, в Обухове были? Да? И готовили стачку?

Михайлов улыбается и молчит.

— Вы не доверяете мне? — вскидывает голову обиженная Маша. Михайлову очень хочется поцеловать ее.

— Как вы мне дороги, Машенька, если б вы только знали! — он берет ее руки в свои.

— Не шутите, — говорит Маша покраснев.

— А вы не спорьте!

Они идут вдоль коридора.

Из директорского кабинета выглядывает Соловьев.

— Подозрительный юноша, — говорит Бернгарду Соловьев, провожая Михайлова недобрым взглядом. — Однако странно, что Корсаков не вступился за своего любимца.

— Вот видите, Николай Андреевич всегда на высоте! — не без удовлетворения изрекает Бернгард.

— «На высоте»? — язвит Соловьев. — А вот он и сам жалует!

— Никуда он не жалует, — разочаровывает его Бернгард, — а с господином Лядовым спокойно покуривает, как всегда, у окна...

— Нет, видно, уже сообщили, — вытягивает шею Соловьев. — Но смотрите, как спокоен! «И на челе его высоком не отразилось ничего...» А Лядов как увивается! Ведь уж оба с Глазуновым известные композиторы, профессора, а за своим учителем Корсаковым все еще в благоговении следуют... Прискорбное зрелище!

Корсаков и Лядов у окна в коридоре ожесточенно дымят папиросами.

— Не огорчайтесь, Лядинька. Я, признаться, ожидал этого,— спокойно говорит Корсаков. — Как узрел из окна триумфальный галоп Соловьева, так сразу все и понял.

— А Глазунов рассвирепел и укатил на репетицию в Кронштадт в состоянии невменяемом. И действительно... — Лядов ожесточенно

потирает крутой характерный лоб. — Нельзя же так оставлять, Николай Андреевич. Неужели вы примиритесь с этим августейшим самодурством?

— Поговорим в Кронштадте после концерта, — переводит разговор Корсаков. — Ведь нам не привыкать стать, как говорит Стасов... А теперь идите. Вас ученики ждут.

— Никак нет, свободен, как ветер, — с преувеличенной легкостью говорит Лядов и, оглянувшись, видит маленького ученика с огромной пачкой нот. — Только этот не дает мне житья, — вполголоса, с наигранной досадой сообщает он Корсакову. — Удручает меня своим прилежанием. А отказать лень.

— До вечера, Ля-до-фа, — ласково улыбнулся ему Корсаков.

— Не человек — скала! — с любовью смотрит Лядов вслед Корсакову и, кивнув ученику, идет в класс.

Веселый уличный шум охватывает Корсакова, вышедшего из подъезда консерватории. Вокруг слышатся звонки конок, цокот копыт, выкрики газетчиков.

Корсаков видит у ограды садика знакомую фигуру Михайлова.

«Кавалер Золотой Звезды»

— Я жду вас, Николай Андреевич, — говорит Михайлов, подходя к Корсакову, просто и ясно глядя ему в глаза.

— Вы были больны? — строго спрашивает Корсаков.

— Нет...

— Никаких других причин, разрешающих ученику консерватории пропускать занятия, не существует.

— Возможно, — склоняет голову Михайлов,— но я очень хотел бы, Николай Андреевич, чтоб вы не думали, будто я к музыке равнодушен. Это, собственно, все, что я позволю себе добавить на прощание.

— Постойте, господин Михайлов,— удерживает юношу Корсаков.— Я, видите ли, политикой не интересуюсь, но предполагаю,— глаза Корсакова лукаво щурятся из-под очков, — что вы именно ею-то и увлечены.

Михайлов, улыбаясь, разводит руками.

— То-то же! — улыбается в свою очередь Корсаков. — Однако я весьма доволен, что вы меня дождались. И мне бы не хотелось с вами расставаться.

— Николай Андреевич! — посветлел Михайлов.

— Но о консерватории не может быть и речи, — добавляет Корсаков.

— Не понимаю, — опешил Михайлов.

— Будем заниматься у меня на дому. Приватно, так сказать.

— Спасибо, — говорит взволнованный Михайлов. — Я... я... не нахожу слов...

— Скажем, по пятницам, — продолжает Корсаков, просматривая свою записную книжку.

— Николай Андреевич, считаю долгом предупредить, что я, возможно, и впредь... буду вынужден...

— Пропускать занятия? Ну и что же? — с усмешкой говорит Корсаков. — При этих новых условиях мы с вами регламента консерватории не нарушим!

И Корсаков широким шагом удаляется по пронизанной солнцем Театральной площади.

Михайлов долго смотрит ему вслед.

* * *

Алеет закат над Кронштадтом. Мягко плещутся волны о прибрежные камни. Белеют колонны летней эстрады на берегу.

Среди публики, сидящей у эстрады, мелькают офицерские фуражки, светлые шляпки дам.

Звучит «Русский марш» Глазунова. С подъемом исполняют его моряки сводного оркестра. И музыканты, и сам капельмейстер то и дело посматривают направо. Там, среди публики, Римский-Корсаков с женой Надеждой Николаевной и Глазуновым.

Тонкая фигура Надежды Николаевны по-девичьи стройна, но в темных волосах ее просвечивают седые пряди. Она внимательно слушает музыку. Глазунов рассеян и озабочен. Лицо Николая Андреевича, напротив, кажется сейчас оживленным. Его, видимо, веселят звуки глазуновского марша, свежий морской воздух, бегущие волны, освещенные солнцем.

— Смотреть и слушать любо, — говорит, подходя к Глазунову, бородатый морской офицер, кивая на оркестр. — А ведь все ученики Николая Андреевича!

— Да, да, — рассеянно отзывается Глазунов.

А офицер обращается уже к Надежде Николаевне:

— Давно ваш супруг оставил инспектирование наших морских оркестров, а все еще видна его закваска!

— Да... и он гордится этим, — улыбается Надежда Николаевна.

Оркестр с блеском заканчивает глазуновский марш. Раздаются дружные аплодисменты.

— Идите же, Сашенька, — говорит Глазунову Надежда Николаевна, аплодируя ему вместе со всеми.

Глазунов поднимается с места.

Аплодисменты усиливаются.

Грузная фигура Глазунова показывается на эстраде. Он пожимает руку капельмейстеру и тепло благодарит исполнителей.

— А помните, Николай Андреевич, — продолжает задумчиво пожилой офицер, — как мы с вами на «Алмазе» по всем морям ходили? Вы еще гардемарин молоденький... Отойдете, помню, к борту, на волны глядите и все музыку сочиняете.

— Да... так с тех пор и сочиняю, — медленно отвечает Николай Андреевич.

— И все больше о море.

— Да... Все больше о нем...

«Донецкие шахтеры»

— Фантазия из оперы Римского-Корсакова «Садко», — послышался с эстрады голос распорядителя, — «Шествие чудищ морских».

Николай Андреевич подходит к балюстраде набережной и задумчиво смотрит на волны.

Из боковой аллеи показывается величественный седобородый старец. Это Владимир Васильевич Стасов. За ним следует Лядов.

— Вот, Николай Андреевич,— оправдывается Лядов, — не удержал я Владимира Васильевича.

— Рано меня в старики записывать, — перебивает Стасов. — Стариться нам еще недосуг. — Он показывает Корсакову блокнот. — Вот взгляните, Николай Андреевич, я тут по вопиющему вопросу «Римский-Корсаков и театр его величества» громовую статью набросал. Пора, видимо, грянуть из всех батарей, — закипает гневом Стасов. — Ведь каждая ваша опера столько бед претерпевала, проходя через «пыточную», через эту анафемскую дирекцию императорских театров, что и в весенний вечер дрожь пробирает...

— Им прапрабабушкой, видите ли, не угодил Николай Андреевич,— сердито говорит Глазунов.

— Вот, ознакомьтесь, мой друг. Извините, в выражениях не стесняюсь, — передает Стасов свой блокнот Корсакову.

Николай Андреевич, просмотрев, спокойно возвращает статью.

— А ведь не запретить им оперу, Владимир Васильевич.

— Как так? — воззрился на него в удивлении Стасов.

— Не понимаю, — вырвалось у Надежды Николаевны.

Все переглядываются.

— А очень просто, — жестко и озорно усмехается Корсаков. — Императрицу мы из оперы уберем, а туда введем ее светлейшего фаворита князя Потемкина. Пусть любовник и распоряжается в гардеробной царицы, если это больше устраивает ее щепетильных потомков.

Все смеются.

— Блестяще, ей-ей, блестяще, — восхищается Лядов.

— И ведь переделывать почти не придется, Николенька, — говорит Надежда Николаевна. — Баритон споет вместо меццо-сопрано...

— Только что октавой ниже, — подхватывает Глазунов.

— И делу конец! — заканчивает Лядов.

— И делу конец! — повторяет без улыбки Корсаков.

...Звучит музыка «Садко».

Корсаков, взяв под руку Стасова, проходит с ним вдоль набережной. Тихо плещутся волны, освещенные закатным солнцем.

— Владимир Васильевич, а ведь в дирекции театров и мой «Садко» находится на рассмотрении, — говорит Корсаков, не повышая голоса, но чуть сузившиеся глаза, резче выступившие скулы выдают огромное внутреннее волнение Николая Андреевича.

— Знаю и тревожусь, — вздыхает Стасов, — люблю я эту оперу о гусляре-бедняке новгородском. Голь перекатная, а проникает в тайны тайные, в дали дальние... несет счастье родной земле...

— Не поймут, Владимир Васильевич, нашей темы, — говорит сквозь зубы Корсаков,— и не поставят! Здесь, видно, только и звучать ему, — указывает он на оркестр.

— Эх! — ударяет Стасов кулаком по парапету. — Пора бы театру «Могучей кучки», театру Корсакова на Руси быть!

— Пустые мечты, Владимир Васильевич! На это миллион нужен! А у нас с вами... — улыбнулся Николай Андреевич. — Нет, я другое решение принял: опер вовсе не писать! Невмоготу!

— Что-о?! — воскликнул Стасов. — Да как вы смеете, Николай Андреевич?.. На вас ответственность лежит за всю нашу музыку!

Мусоргского нет, Бородина нет, Чайковского тоже не стало... Вы нашу оперу всемирно утвердить обязаны.

— Ученики завершат, — спокойно возражает Корсаков. — Им всего себя и отдам, так сказать, на последнем этапе своей деятельности. Мало разве их у меня?

— Так, так, — тихо говорит Стасов. — Нельзя вам зарекаться, Николай Андреевич, оперы ваши — гордость русской музыки. — Он кутается в свою пелерину. — Что-то сердце сжалось... Да и сыро. Где вы, Лядинька?

Расстроенный Стасов пожимает руку Корсакову, издали кивает Надежде Николаевне и Глазунову и быстро уходит, опираясь на палку.

— Владимир Васильевич, куда же вы? — Встревоженный Лядов едва поспевает за ним.

Одинокая фигура Николая Андреевича темнеет на фоне закатного неба.

Звучит музыка «Садко». Плещутся волны.

* * *

Осень. Над Петербургом серая пелена дождя. Ветер обрывает сухие желтые листья, гонит их по мостовой.

«Донецкие шахтеры»

Вечереет. Вдоль Невского проспекта зажигаются газовые фонари. Поблескивают омытые дождем кареты, поднятые верхи экипажей, зонты пешеходов.

Потоки дождя струятся по стеклам высоких окон императорской Публичной библиотеки.

В известном всему Петербургу угловом рабочем кабинете Стасова в Публичной библиотеке, как всегда, светло и уютно. Высокие, до потолка, темного дерева шкафы заполнены книгами. На огромном письменном столе груды старинных гравюр и эстампов.

За столом в глубоком кресле Стасов; перед ним — насупившийся Глазунов.

— Повторяю вам, опера «Садко» окончательно отвергнута.

— Слышал, слышал, — лукаво посмеивается Стасов.

— Его величество, кажется, так изволило выразиться: «Нельзя ли чего-нибудь повеселее!» — продолжает Глазунов срывающимся от волнения голосом.

— И это знаем! «Ночь перед Рождеством» Потемкин вывез, — невозмутимо замечает Стасов, — вот на «Садко» и отыгрались августейшие.

— Владимир Васильевич! — недоумевает Глазунов. — Я, простите, огорошен вашим настроением.

— Тсс! — останавливает его Стасов. — У меня для вас наиновейшая новость есть! — он поднимается с таинственным видом и, жестом предлагая Глазунову следовать за собой, подходит к двери в соседнюю комнату и приоткрывает ее. — Вот... видите? — шепотом говорит Стасов, указывая на невысокого человека, сидящего за столом, заваленным альбомами, фотографиями и газетными листами.

— Художник Серов? — удивляется Глазунов.

— Знакомы?

— Ну как же, мой портрет собирался писать.

— Из Москвы приехал, — любуется художником Стасов. — Все материалы о сказках-былинах потребовал; интересуется также архитектурой Великого Новгорода. А я ему все предоставил. — Стасов с гордостью смотрит на репродукцию серовской картины «Коронация Николая II», висящую возле двери.— Видите, как прошлогоднюю коронацию нашего героя Ходынки изобразил? Мундиры, золото, как жар, горит, а лиц-то и нет... Вот царь Николай, хоть и второй, а, так сказать, без лица... Глубоко видит Серов! Истинный реалист! Орленок! Недаром Репина ученик.

— Согласен, Владимир Васильевич. Но где же, однако, ваша новость? — нетерпеливо спрашивает Глазунов.

— А вот узнаете!

И Стасов на цыпочках подходит к Серову.

— Простите, Валентин Александрович, — осторожно окликает художника Стасов.

Серов поднимает на вошедших рассеянный, невидящий взгляд глубоких светлых глаз.

— Не узнаете? — спрашивает его Глазунов.

Серов щурится и, вдруг улыбнувшись, поднимается со стула.

— Как же... Простите, Александр Константинович, — пожимает он огромную руку композитора.

— Валентин Александрович, доложите-ка ему все, что надлежит, — торжественно предлагает Серову Стасов. — Про Частную оперу у вас

в Москве белокаменной и про господина Мамонтова, которого ждем сюда с минуты на минуту!

— Он-то не опоздает! — заверяет Серов. — С тех пор, как возглавил он эту оперу и нас всех туда заарканил...

— Художников первейших, певцов даровитых, — подхватывает Стасов.

— Савва Иванович только и мечтает, как бы встретиться с Николаем Андреевичем. Ночей не спит! — продолжает Серов. — Жажду, говорит, и надеюсь оперой «Садко» открыть широкие врата в новое оперное искусство и в новый русский театр!

— Не слова, а мед, — поглаживает бороду Стасов. — А по-вашему, можно Мамонтову верить?

— Пожалуй, можно. Я мальчишкой еще был, когда узнал его,— улыбаясь, вспоминает Серов. — Всегда — планы, идеи; во всем — пыл и энергия!

— Я слышал, он художник, ваш Мамонтов? — спрашивает Глазунов.

— И скульптор, и певец, и драматург, и поэт... — перечисляет добродушно Серов.

— Многостороннее развитие! — ухмыляется Стасов.

«Свет в Коорди»

— Но главное — делец, конечно, — добавляет Серов.

— Дороги строит, судостроительным заводам хозяин... Что же, знаю таких новой формации промышленников, — резюмирует Стасов. — Третьяковы, Морозовы... ими Москва богата. Образованностью сверкают, искусству содействуют на досуге.

— А вот и он,— говорит Серов.

В дверях появляется Савва Иванович Мамонтов, одетый с иголочки, подвижной и энергичный. Диковато блестят на смуглом лице темные живые глаза.

— Еще раз здравствуйте, Владимир Васильевич, — низко кланяется он Стасову. — Преуважаемому господину Глазунову... милейшему Валентоше... Ну и погодка! — продолжает он быстро и возбужденно. — Как ни приеду в Питер свой завод обозревать или по иным каким делам, от инфлюенцы не отделаюсь, чихаю, так сказать, на весь мир!

— Узнаю размах! — подмигивает Глазунову Серов.

Мамонтов смеется и быстро подходит к Стасову.

— Я за вами, Владимир Васильевич, едем! — торопит он. — Как полагаете, согласится ли Николай Андреевич партитуру «Садко» передать мне, из полы в полу, как говорится?

В дверь стучат.

— Что там случилось? — оглядывается Стасов.

Поспешно входит в комнату старенький сотрудник библиотеки. Его сморщенное личико испуганно, волосы взъерошены.

— Владимир Васильевич, беда! — шепчет он Стасову. — В читальном зале жандармы. Ищут каких-то студентов.

— Они, батенька мой, частенько кого-нибудь ищут, — невозмутимо говорит Стасов. — Вы пригладьте-ка волосы и занимайтесь делом.

— Но директор в отсутствии. И они вас просят, так сказать, помочь...

— Что такое? — гневно переспрашивает Стасов. — Я заведую художественным отделом императорской Публичной библиотеки, прочего не касаюсь. Я здесь и от директорства отказывался, чтобы не быть обязанным полицейские физиономии лицезреть, — отчеканивает он.

И в сопровождении Мамонтова и своих друзей Владимир Васильевич направляется к выходу. В дверях он сталкивается с двумя полицейскими чинами и, не глядя на них, проходит мимо.

* * *

В уютной передней квартиры Корсаковых Стасов и Мамонтов сталкиваются с Михайловым, выходящим из гостиной после урока. Его провожает Наденька, десятилетняя дочь композитора. В переднюю доносятся звуки рояля.

— Рад видеть! — весело здоровается с Михайловым Стасов. — Свою балладу сдавали сегодня? Ну и как?

— Не очень бранил, — с улыбкой говорит Михайлов, помогая Стасову снять пальто.

— О! Значит, отлично! А хорошо, что вы нынче в Публичную не заходили, — шепотом говорит он Михайлову. — Опять к нам заглядывали заботливые жандармы.

— А мне что? — пожимает плечами Михайлов.

— Тем лучше, — лукаво подмигивает Стасов. — Знакомьтесь, Савва Иванович!

Михайлов поклонился.

— А я вас, кажется, видел... у себя на Невском судостроительном,— всматривается в него Мамонтов.

— Никак нет.

— А мне показалось. Стало быть, ошибся.

— Стало быть, ошиблись, — невозмутимо подтверждает Михайлов.

В гостиной громко зазвучал рояль.

— Вот мы и не ко времени, — прислушивается Мамонтов.

— Это Раменский играет. Он вернулся из Парижа, — сообщает Наденька.

— Как же, знаю, — оживляется Стасов. — Хоть аристократический отпрыск, но, говорят, талант! Слушали? — оборачивается он к Михайлову.

— Часа два слушал, — чуть улыбнулся Михайлов, прощаясь.

...В гостиной за роялем сидит Глеб Раменский, бледный изящный молодой человек с прилизанными волосами, в изысканном костюме с орхидеей в петлице. Звучат последние такты музыки, полной нервного, необычного ритма, резких диссонансов, пауз и стремительных бросков.

— Пожалуй, все,— говорит Раменский, снимая с клавиш тонкие пальцы и вытирая их шелковым платком. — Я старался ознакомить вас с последними новинками Европы...

«Свет в Коорди»

Николай Андреевич неподвижен. Он сидит в кресле у окна. Лицо его мрачно, брови нахмурены.

— Так, так, Глеб Михайлович. — Он снимает очки и тщательно протирает их. — А теперь сыграйте что-нибудь свое. У вас, наверное, немало накопилось нового с тех пор, как вы оставили консерваторию и мои классы.

— Немало,— отвечает Раменский, привычным движением поправляя орхидею.

— Начинайте, — предлагает Корсаков нетерпеливым жестом.

Надежда Николаевна с тревогой наблюдает за мужем.

Раменский слегка откидывает голову, потом стремительно, с виртуозным блеском играет свой вычурный этюд.

В дверях гостиной уже стоят Стасов и Мамонтов, но Корсаков их не замечает.

Резким диссонирующим аккордом заканчивает этюд Раменский.

Корсаков едва сдерживает ярость:

— Простите, вы мой гость, но о музыке, надеюсь, мы можем говорить без стеснения. Все, что вы играли сейчас, — не музыка вовсе. Все это чуждо русскому искусству и всякому искусству вообще! Отсутствие мелодии! Неблагозвучие! Нет мысли... Все это — модное кривлянье! Декадентство!

— Но почему такой гнев, Николай Андреевич? — заносчиво возражает Раменский. — Не потому ли, что новая музыка не соответствует той азбуке, которой я обучался в консерватории? Музыка движется вперед!

— Вперед? Ха! Вперед!

— Ника, — шепотом останавливает его Надежда Николаевна.

— Вы полагаете, господин Раменский, что, идя в болото и все глубже погружаясь в трясину, вы шествуете вперед?!

Николай Андреевич заметил, наконец, вошедших Стасова и Мамонтова. Он кивает им головой и продолжает гневно говорить Раменскому:

— О, мы тоже некогда нарушали каноны! Искусство развивается, отметая отжившее. Но у вас все — вырождение! Упадок! Гниль! Вас пленили уродцы, скрежещущие, визжащие, истерические. Из-за них на вашем Западе не вредно бы вывесить объявление: «Потеряны красота и истина в музыке. Нашедшему будет выдано вознаграждение по заслугам!»

Стасов аплодирует.

— Ведь в тамошних странах звучат и прекрасные мелодии, чудесная музыка, понятная народу и любимая им, — заканчивает Корсаков.— А вы не заметили этого!..

— Не смею спорить, — зло говорит Раменский, вытирая платком разгоряченный лоб.

— Чему же вы у меня научились, Глеб? — тихо, с большой грустью спрашивает своего бывшего ученика Корсаков.

— Николай Андреевич, — Раменский нервно собирает ноты. — Я так высоко ставлю вас... мне казалось... я думал, вы сумеете оценить и новое в музыке... Не итти же нам за «Еремушками» Мусоргского, некрасовскими мужиками, репинскими «Бурлаками» и прочим? Ведь мы уже на пороге двадцатого века!

— А знаете ли вы, — вмешивается, не выдержав, Стасов, — что именно их-то и оценят в двадцатом веке! А вам придется ответ держать! И вам стыдно будет... если, конечно, под цветочком у вас еще не вовсе погасшее сердце!

И Стасов тяжело опускается в кресло.

— Николай Андреевич, — говорит, прощаясь, Раменский, — надеюсь, что в следующий раз...

— Надеюсь... — холодно повторяет Корсаков.

Корректно поклонившись всем, Раменский уходит.

— А мне, представьте, этот юноша показался любопытным. С перчиком молодой человек, — неожиданно говорит Мамонтов с непринужденной широкой улыбкой. — И ведь как на азбуку ополчился! — еще шире и простодушнее улыбается он. — Однако простите за вмешательство и за то, что я как снег на голову... Позвольте представиться — Мамонтов.

— Очень рад, — сухо отвечает Корсаков. — Однако я не испытываю отвращения к логике и мысли в искусстве, если даже они заключены в азбучных истинах.

— Еще раз простите, что позволил себе... — опять кланяется Мамонтов. — По простодушию и веселости нрава. — И Мамонтов обернулся к Надежде Николаевне. — Я когда-то про себя куплеты сочинил: «Я тот самый Хан-Намык, что здесь властвовать привык. Если только захочу, всех в бараний рог скручу». А перед Николаем Андреевичем — ниже травы, тише воды. Просто трепет испытываю...

— Оно и видно, — замечает, улыбаясь, Надежда Николаевна.

Гостиная опустела, только слышны голоса из столовой. Медленно открывается одна из дверей соседней комнаты. На цыпочках выходят в гостиную дети Корсакова с различными музыкальными инструментами в руках. За ними следует Стасов.

— Так помните: как только махну рукой, — с видом заговорщика шепчет он детям.

— Понимаем, Владимир Васильевич, — кивает головой младший сын композитора Володя, настраивая скрипку.

Стасов уходит в столовую.

Старшая дочь Корсакова, Соня, усаживается за рояль, оглядываясь на стоящего с виолончелью Андрея.

Через несколько мгновений из столовой появляется Надежда Николаевна. Она быстро подходит к нотному шкафу, раскрывает его и достает оттуда партитуру оперы «Садко». Дети многозначительно переглядываются. Надежда Николаевна уходит с партитурой в руках.

Из столовой слышен веселый голос Мамонтова.

В дверь просовывается смеющееся лицо Стасова. Он машет рукой. Раздается торжественный туш, исполняемый детьми Николая Андреевича.

За Стасовым появляются в гостиной и остальные.

— За лучезарное будущее! — провозглашает Мамонтов, потрясая партитурой «Садко». Он низко, в пояс, кланяется Николаю Андреевичу, целует руку Надежды Николаевны и подбегает к детям, приветствуя их.

Гремит туш.

У окна взволнованная Надежда Николаевна говорит Корсакову и Стасову:

— Как знать, друзья, может быть, это и есть тот театр, о котором мы мечтаем с вами?

— Славно бы, Владимир Васильевич, — говорит задумчиво Корсаков.

За окном ночь. Сквозь дождевую пелену мерцает длинная цепь фонарей на широком пустынном проспекте Петербурга.

Синеватый зимний вечер. Густо падает снег над Москвой. В снежных шапках зубцы кремлевских стен и купола соборов. Падает снег у театра Саввы Мамонтова, что на Большой Дмитровке.

У входа в театр афиша:

26 ДЕКАБРЯ 1897 ГОДА.
ПРЕМЬЕРА
Н. А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ
ОПЕРА-БЫЛИНА
«С А Д К О»

В музыке уже слышится вступление к опере.

На сцене первая картина оперы-былины.

Богаты хоромы братчины новгородской. Виднеются вдали, за пролетами арок, новгородские соборы, стены Кремля, силуэты кораблей у пристани. Красочны пятна декораций. Разнообразны костюмы и грим спесивых гостей новгородских, сидящих за столами, уставленными яствами. Челядь обносит гостей вином и брагой.

Поет хор:

«Будет красен день в половину дня,
Будет пир у нас во полу-пире,
А и некому спеть про Новгород,
Али не на чем нам похвастаться?
Аль лишь встарь люди жили весело?
Гой!»

«Хороши у нас кони добрые,
Кони добрые неизъезжены».

«Что конями вы похваляетесь?
Выходите-ка на кулачный бой, —
Кто померится с нами силою?
Гой!»

«Много есть у нас золотой казны,
А и платья цветна, богатого!»

«Без жены нельзя прожить молодцу, —
У кого из вас есть молодушки,
И лицом красны и приветливы?»

Поет хор охмелевших купцов. Все громче и шире, выразительно играя, нарушая привычный шаблон оперного исполнения, поет хор.

...Зрительный зал переполнен.

— Ну и народу сегодня! — говорит какой-то бородач другому. — Не иначе, вся матушка Москва привалила.

Необычно выглядит сегодня театральный зал. В партере и ложах наряду с военными и чиновниками, дамами в ослепительных туалетах плотные фигуры московских именитых купцов и их дородных жен. В ярусах много поддевок. Еще выше — студенты, курсистки.

На спектакле — вся художественная и театральная Москва, прославленные профессора и общественные деятели.

Зрители то и дело поглядывают на директорскую ложу, где сидит Римский-Корсаков. Рядом с композитором Надежда Николаевна и Стасов, позади них Мамонтов и Серов.

В одной из лож бенуара блестящая группа молодых людей — будущих деятелей «Мира искусства». Здесь и Глеб Раменский, еще более изысканно одетый, с неизменной орхидеей в петлице. В глубине ложи стоит, прислонясь к двери, человек лет сорока, белокурый, с небольшой бородкой — это художник Врубель. Он слушает, нервно поправляя крахмальный воротник рубашки.

— А костюмы не плохи, Врубель, — бросает снисходительно сидящий впереди самоуверенный Дягилев. — По вашим эскизам?

— Нет. Я только царевне Волхове костюм сочинил. В следующей картине увидите.

— Надеюсь, вы не вырядили ее в сарафан по традиции тошнотворных реалистов? — усмехается Раменский.

— Жена моя в этом костюме будто одета волной, — задумчиво говорит Врубель. — Волна и переливы морских бликов...

— Это свежо! — одобряет Дягилев. — Взирай на сцену, Глеб. Вот и гусляр-молодец, герой-мечтатель.

«В мирные дни»

— Богатырь из босоногих, — иронически добавляет Раменский.
— Не мешайте слушать, — обрывает их Врубель.

«...Поклон вам, гости именитые, — поет пришедший в братчину гусляр Садко. — Благословите старину сказать аль песню спеть удалую».

Хор окружает Садко:

«Спой про славу ты нам Новагорода,
Про цветное платье, коней добрыих,
Про удачу, силу молодецкую,
Про бессчетну нашу золоту казну,
И про жен про наших, белых лебедей».

Низко кланяется Садко:

«Гой, вы, гости торговые,
А и гости именитые!
Каждый хвалится по-особому:
Один хвастает золотой казной,
Другой хвастает конем добрыим,
Глупый хвастает молодой женой,
Умный хвастает старым батюшкой.
Нечем, молодцу, мне похвастаться,
Разве гусельками, да песнями,
Что достался мне от батюшки...»

Ударяет по струнам и звонко поет Садко, поднявшись на возвышение у столов, веселый и сильный, на фоне залитых солнцем новгородских далей.

«Кабы была у меня золота казна,
Кабы была дружинушка хоробрая, —
Я не сидел бы сиднем в Новегороде,
Не стал бы жить по старине, по пошлине,
Не пировал бы день и ночь, не бражничал...»

Слушают Садко купцы новгородские. Одни — сурово и недовольно, другие — одобрительно и сочувственно, словно соглашаясь с ним.

«А на злату казну свою повыкупил
Я бы все товары ваши новгородские...»

Вдохновенно лицо гусляра. Синяя рубашка его, ладно сидящий кафтан подчеркивают богатырскую фигуру певца.

«Я снарядил бы тридцать и един корабль,
Товары красные я б понагруживал.
Уж коли не дал нам господь большой реки,
Да заказал путь на море Варяжское...»

...Внимательно, с радостным волнением слушает певца Стасов. В полумраке ложи поблескивает стеклами очков Корсаков. Серов, сидящий рядом с Мамонтовым, быстро делает в своем блокноте наброски профиля композитора.

...Поет Садко:

«Поплыл я б по Ильмень-озеру,
Проволок корабли я бы волоком,
И прошел по великим рекам
Я б ко синему морю далекому.
Пробегали б мои бусы-корабли,
Объезжали б моря, моря синие.
Погулял бы я в странах неслыханных,
Насмотрелся б чудес я невиданных...

...По далеким морям, по раздолью земли,
Пронеслася бы слава Новгорода!
А и вы бы тогда, гости знатные,
За то во пояс мне поклонилися».

Будто буря пронеслась по братчине. Шумят, суетятся именитые гости новгородские.

«Гой, ты, Сад-Садко, добрый молодец,
Полюбилась нам речь удалая».

«В мирные дни»

Поет часть хора, окружая Садко, возвышающегося над ними. Дерзновенной мечтой блестят его глаза. Но многие богатеи новгородские недовольны смелой песней гусляра. Разгорается ссора. Перебивая друг друга, поют купцы:

« А коль прав Садко?»
«Не хотим Садка!»
«А коль прав гусляр?»
«Гой, долой его!»

И, покрывая голоса всех, поют властные настоятели Новгорода:

«Аль не слышали? Обозвал Садко
Всех нас сиднями да безумными?»
«Аль не видите, гости знатные,
Хочет власть он взять над Новгородом?!»
«Зелен нас учить, молод нас корить!»

С угрозой приближаются они к Садко. Спор разгорается. Но побеждают враги гусляра. И вот уже большинство хора поет гневно и угрожающе:

«А и где ж тебе нас учить, корить!
А и где ж тебе с нами ровней быть,
А и где ж тебе силу-власть забрать?
Живет Новгород по-старинному...»
«Не хотим Садка! Гой, долой его!»

Грустно лицо Садко. Печальны его глаза. Оскорбленный и непонятый уходит бедный гусляр под гиканье скоморохов, под улюлюканье и хохот пьяных гостей. Не хотят они счастья родному Новгороду. Уйдет от них певец-гусляр, изольет свою тоску Ильмень-озеру:

«Отныне стану Ильмень-озеру
Да речкам светлым песни складывать
Да заповедны думы сказывать..»

С высоко поднятой головой вдоль по улице новгородской идет гусляр Садко.

...Берег Ильмень-озера. Серебрятся воды его, рогатый месяц плывет по небу. Сидит грустный Садко на камне у воды и играет на своих заветных гуслях яровчатых.

Налетает легкий ветерок. Заколебалась вода в озере. Качаются, шумят тростники. Прислушивается к ветру Садко. Вглядывается в заигравшие волны и, удивленный, привстает.

Белея на волнах, трепеща белоснежными крыльями, приближается лебединая стая. Все ближе, ближе подплывают лебеди. Очарованный, глядит на них Садко. На мгновение скрывшись в камышах, оборачиваются лебеди красными девицами, окружают Садко. Среди них Волхова — морская царевна прекрасная. Прелестью своей заворожила она гусляра Садко:

«Чудо чудное, диво дивное!..» —
поет восхищенный Садко.

...За кулисами театра волнение и тревога. Сам Мамонтов вместе с машинистом направляет зеркалами на сцену блики волн Ильмень-озера. Помощники машиниста подергивают за веревочки колышащийся трост-

ник. Серов по цветовой партитуре следит за светом. Осветитель быстро меняет цветные стекла у прожектора.

...А на сцене, ласково поглаживая кудри Садко, поет Волхова:

«На веки вечные сердце мое
Песни твои полонили, мой друг».

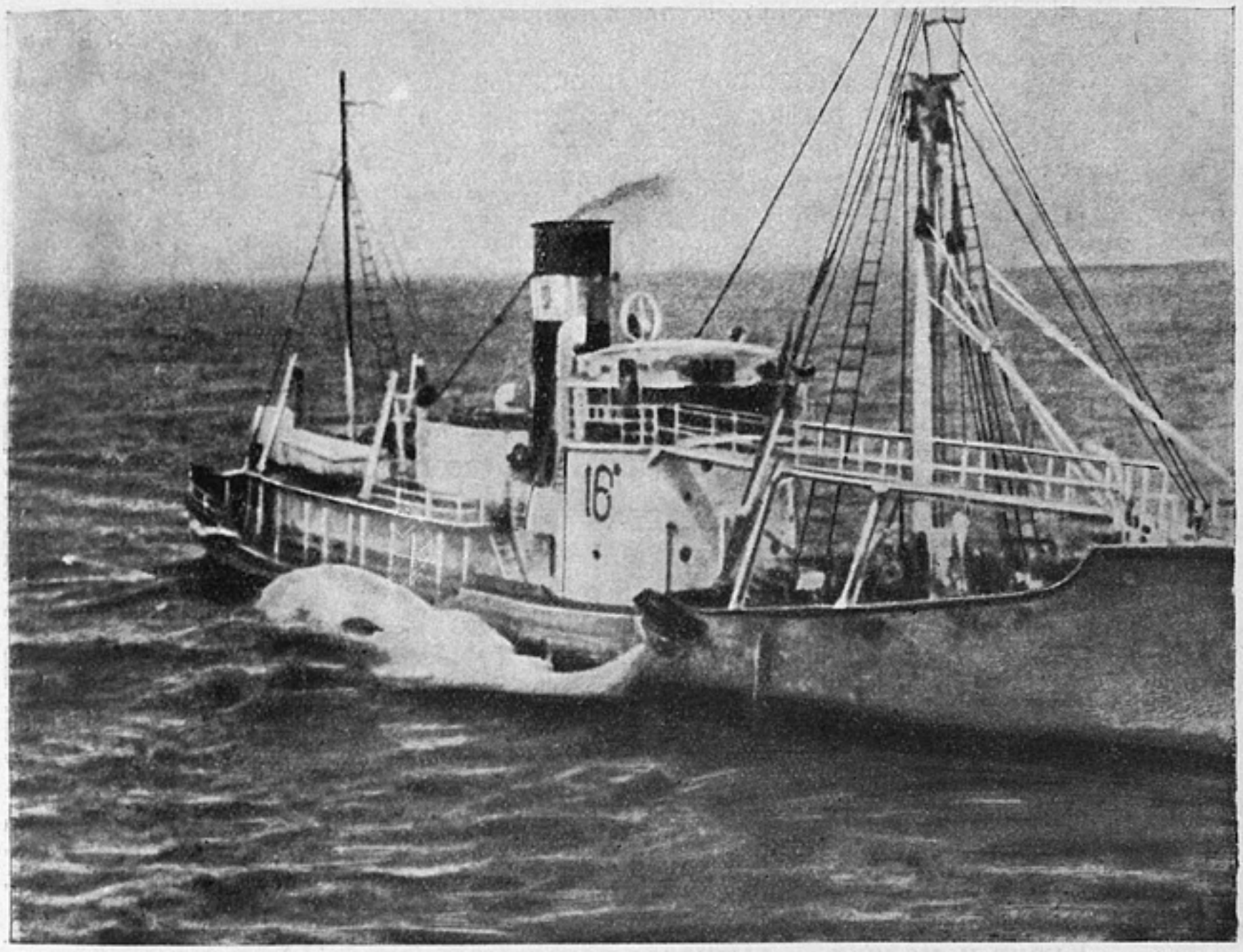
«Радость моя...» —
вступает Садко.

«Суженый мой! Ряженый мой!..» —
отвечает Волхова:

«Вкруг ракитова куста
Мне с тобою обходить!..»

«Как с тобой венчаться мне?
Здесь женат я на земле...» —
поет очарованный гусляр.

«Кину я все, —
Буду с тобой
Век вековать!»



«Советские китобои»

Страстью и нежностью звучит дуэт Садко и Волховы. Замирает вдали хор девушек-лебедей:

«Нагулялися, наигралися лебеди
По частым кустам, зеленым лугам
Досыта...»

Чуть брезжит рассвет. Прощается Волхова со своим возлюбленным:

«Прости, мой милый: скоро утро.
Сейчас из глуби озерной
Придет отец нас звать домой».

...Голос Забелы — Волховы звучит кристально чисто и выразительно. Зрительный зал замирает. Сказочной прелестью веет от всего облика певицы.

— Надя... — шепчет жене взволнованный Корсаков. — Ведь хорошо?

— Да, голос чудесный, — соглашается Надежда Николаевна, с увлечением слушая Забелу.

— А весь облик, игра? — Николай Андреевич плотнее подвигается к барьеру ложи и, не отрываясь, смотрит на сцену.

Звучит неповторимой нежности и красоты голос певицы:

«Тебе дарю я на прощанье
Три рыбки — перья золотые.
Закинешь сеть, поймаешь их,
Богат ты будешь и счастлив.
Объедешь синие моря,
Увидишь дальние края.
А я, царевна Волхова,
Подруга вещая твоя,
Тебя я стану поджидать,
Твоею буду, буду до веку...»

...Гром аплодисментов и восхищенных возгласов сотрясает стены театра.

— Римского-Корсакова! Автора! — слышатся выкрики в зрительном зале.

Лениво и снисходительно аплодируют в ложе друзья Раменского и Врубеля.

— Твоя жена поет превосходно, — говорит Врубелю Дягилев. — Но она слишком изыскана для этой наивной оперы. Вот, если бы Раменский написал для Забелы!..

...А за кулисами актеры окружают Мамонтова.

— Ну как, Савва Иванович, нравится ли Николаю Андреевичу? — спрашивает с волнением исполнитель роли Садко знаменитый тенор Секар-Рожанский.

— Курит и молчит, — вытирает вспотевшее лицо Мамонтов. — Кругом беснуются, а он курит и молчит. Ну, да ладно, — подмигивает он. — Сейчас мы нашим главным козырем выйдем!

И он быстро подходит к Серову. Художник, глядя на эскиз, с увлечением расставляет на помостах декораций хористов, комбинируя их по цвету костюмов.

— Красные — встаньте справа! Зеленые — сопрано — слева, поло-

сой,— распоряжается он. — Парчовые богатеи — на первый план, а басы в черном — к кораблям! Пожалуйте!

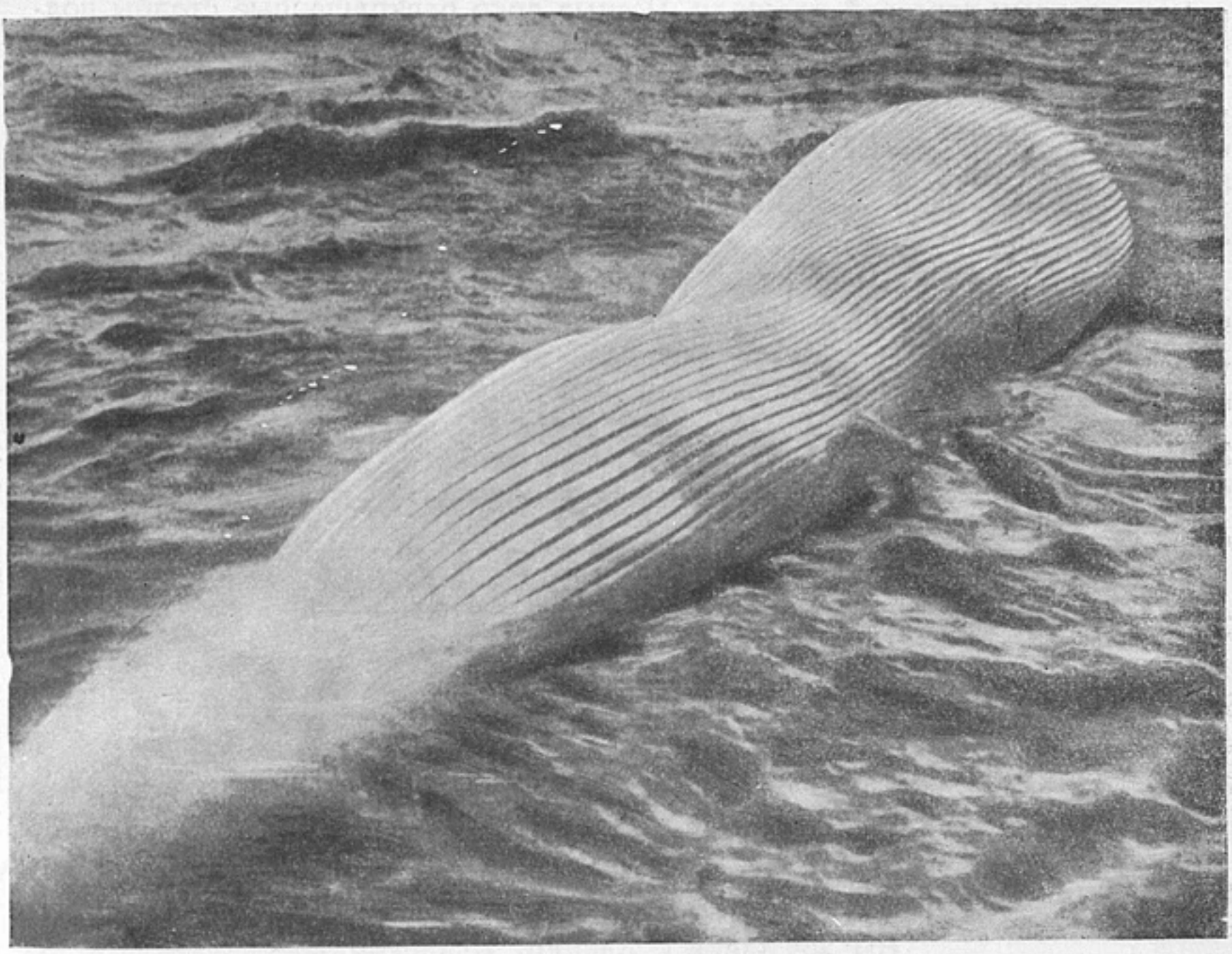
— Ну и зрелище, — потирает руки довольный Мамонтов. — В полоборота пойте и даже спиной к публике. Не бойтесь. Так правдивей, — обращается он к хористам. — И эффектней, пожалуй! — добавляет он.

— «Эффектней!» Нет правды на земле, — с горечью говорит дирижер спектакля. — Завидую вам, Валентин Александрович! Для вас и парча и бархат, а у меня в оркестре инструментов недохват и с хором недорепетировали... И это при самом Римском-Корсакове! — в отчаянии хватается за голову дирижер.

— Милуша, святой человек! — восклицает Мамонтов. — Вы только заметьте, что за кораблики идут! Хоть сейчас садись и плыви к самому солнцу во славу нашего искусства. А Шаляпин Федя как грянет отсюда...

— Легко вы к солнцу возноситесь, — перебивает Мамонтова Серов, — а на грешной земле у нас, слышали вот, и оркестр и хор не блещут... И отошли бы лучше, Савва Иванович, мешаете! — просит нетерпеливо Серов. — Облако передвигаем. Упадет — пришибет, — подтрунивает он. — Ему невдомек, что у вас по миллиону в каждом кармане.

— Мамонтова не пришибешь! — отшучивается Мамонтов.



«Советские китобои»

Третий звонок.

...Залита солнцем новгородская пристань. Трепещут на ветру паруса расписных, украшенных резьбой кораблей. Многолюдно и живописно шумное торжище.

В дорогих парчовых кафтанах, в бархате и мехах расхаживают богатеи, купцы новгородские. Скоморохи пляшут, потешая народ.

Издевательскими возгласами встречают Садко сторонники купцов-богатеев:

«Вот и сам Садко, молодой гусляр! Ха, ха...»

А Садко, оглядывая пеструю толпу новгородцев, задорно поет, перебирая струны гуселек яровчатых:

«Поклон вам, гости именитые!
Гой, вы, купцы новгородские!
Знаю я про чудо чудное,
Ведаю про диво дивное!..»

Поет Садко, поглядывая на настоятелей новгородских, на купцов именитых. Богато одетые, расхаживают они по крытым переходам над лавками торговой площади. Резные ярко раскрашенные столбы поддерживают шатровую крышу переходов; точеные балясины образуют нарядные перила.

«Есть в Ильмень-озере,
Есть рыба — золото перо», —

потряхивая русыми кудрями, продолжает Садко.

«Нет, не знаешь чуда чудного», —

поднимают его насмех настоятели, перегнувшись через перила.

«Дива дивного не ведаешь!
В Ильмень-озере глубоком
Рыбы нет такой».

Горячо спорит с ними Садко:

«Гой, вы, купцы новгородские!
Будем биться о велик заклад».

По грудам сложенных на площади товаров поднялся он вровень с крытыми переходами, откуда насмешливо глядят на него настоятели и купцы.

«Заложу свою я буйну голову,
Вы же лавки с товаром красным...»

За спором Садко с богатеями напряженно следит люд новгородский. И вот, словно рокотом морского прибоя, пронеслось по толпе:

«Ударяйте-ка по рукам с гусляром.
А те речи-то позаписывайте...»

Ударили по рукам настоятели и Садко.

И вот уже снаряжают большую ладью. Гордо поднял над водой свою голову невиданный конь морской — резная фигура на носу ладьи.

Наполняется ладья народом: здесь и искусные рыбаки новгородские, забрались сюда и настоятели, и купцы-свидетели, и сам гусляр Садко.

Столпившийся на торговой площади, на пристани народ, затаив дыхание, следит за ладьей. Впервые бьются так об заклад в Новгороде Великом.

Со своих кораблей следят за удаляющейся от берега ладьей и гости заморские — варяжские, индийские, веденецкие.

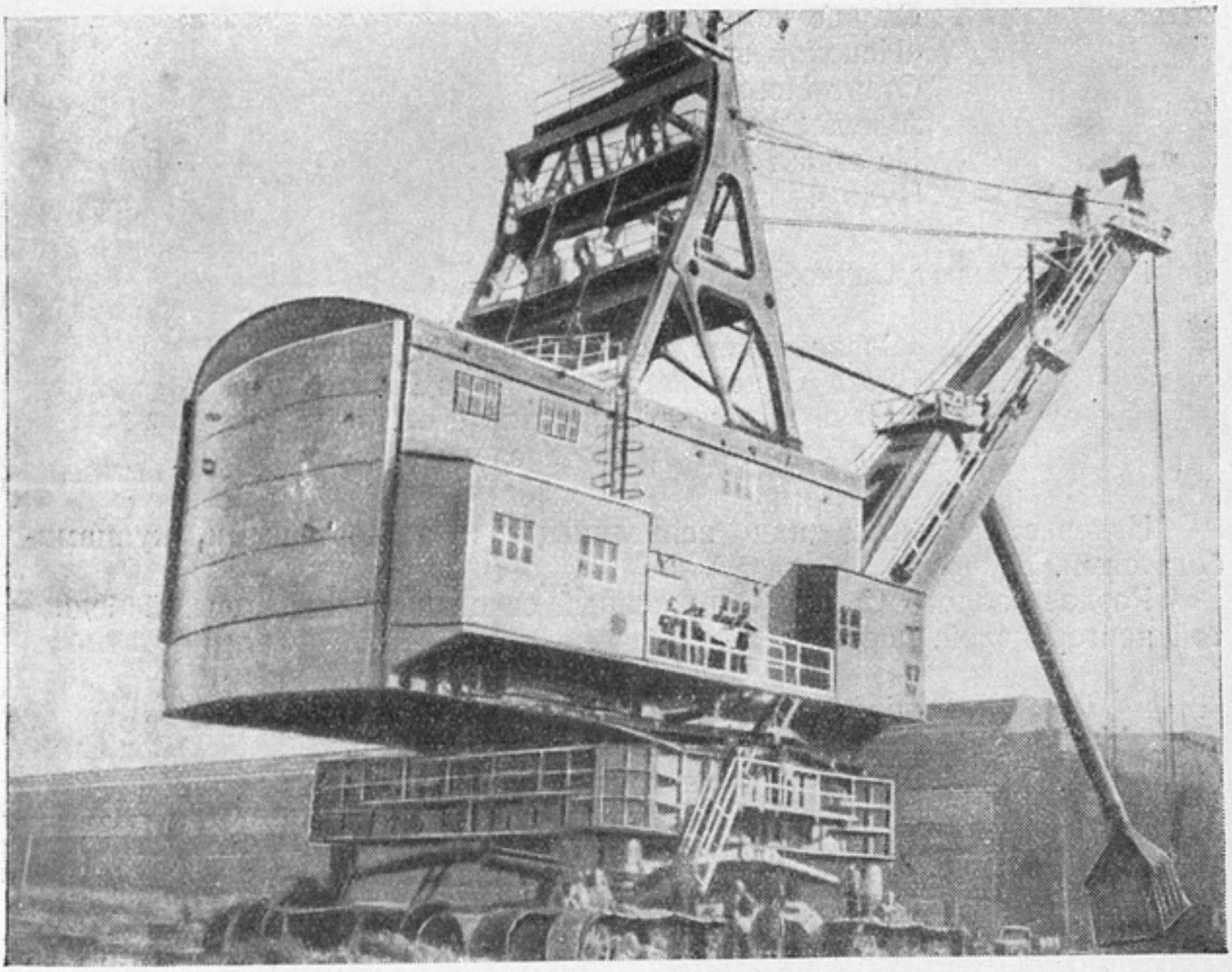
Перегибаясь через резные перила, глядят на ладью купцы-толстосумы.

Отошла от берега ладья, легко покачивается на волнах. Подал знак Садко, и глубоко в воды Ильмень-озера закидывают невод рыбаки.

«Голову буйну прозаложишь ты, гусляр», —

печалятся бабы о судьбе Садко, любимца народного.

А купцы лишь посмеиваются над похвальбой Садко.



«Цветущая Украина»

«Нелепа ж, вправду, похвальба твоя, Садко».
«Головку буйну прозаложишь ты, гусляр,
Скатиться ей с широких плеч».

...А за сценой поет Забела—Волхова:

«Садко!
Поймаешь рыбок золотых,
Богат ты будешь и счастлив.
Объедешь синие моря,
Увидишь дальние края.
Твоя я буду до веку, твоя!»

Даже сейчас, не видимая зрителям театра, Забела поет, волнуясь и с увлечением.

...Снова колышется у берега большая ладья. Толпятся новгородцы на пристани: осматривают невод. В руках у них три рыбки золотые. Золото сверкает в неводе, словно жар горит: в золотые слитки обратились и все другие рыбки, пойманные Садко.

Потрясен народ чудом:

«Красно золото
Словно жар горит»
«Испокон веку
Стоит Новгород,
А чудес таких
Не видал еще,
Чудо чудное!»

Все обступают Садко, кланяются ему:

«Слава, слава тебе, молодой гусляр!»
«Стал Садко первый гость в Новегороде,
Богача нет у нас супротив его».
«А и стали вы голью последнею».

Издевается народ над испуганными и растерянными купцами-богатеями.

Раздает золото Садко. Окруженный счастливой и довольной беднотой новгородской, поет он:

«Гой, сходись сюда, братья молодшая,
Вы сходитеся, люди неимущие!
Вы берите мое красно золото,
По рядам вы идите гостиным,
Закупайте товары в Новгороде...
Одевайтеся в платье изрядное.
Вы мне будьте дружиной хороброю...»

...И вот уже Садко, одетый в драгоценный парчовый кафтан, окруженный богато наряженной дружиной, стоит у своих резных расписных кораблей. Поет Садко, обращаясь к гостям заморским:

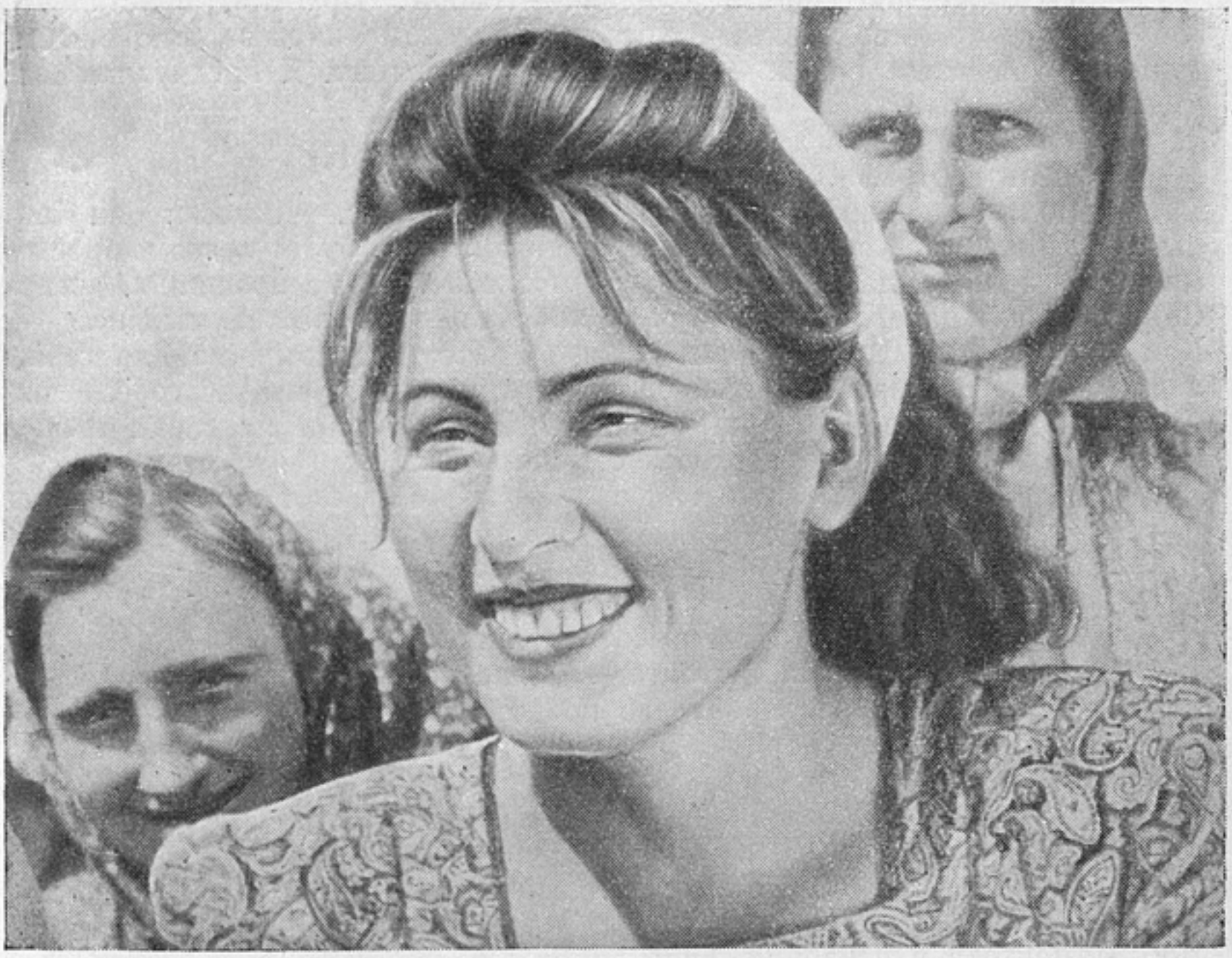
«Гой, вы, гости иноземные,
Гой, вы, люди заезжие!

Вы пропойте-ка нам песни звонкие,
Про края расскажите далекие,
Чтоб нам знать, в каку сторону путь держать,
И где больше чудес повстречается.
Ты, Варяжский гость, гость Индийской земли,
А и гость ли великого города Веденца».

...Легкий шум, трепет волнения проходит по залу.

Из группы гостей заморских, заполняющих пристань новгородскую, выходит Шаляпин — Варяжский гость. Стоит он, опираясь на секиру, огромный, чубатый, длинноусый, на голову выше других... Овеянный северными ветрами, просоленный морской волной, начинает песню Варяжский гость:

«О скалы грозные дробятся с ревом волны
И с белой пеною, крутясь, бегут назад.
Но твердо серые утесы
Выносят волн напор,
Над морем стоя...»



«Цветущая Украина»

Поет Шаляпин. Грозно смотрит он из-под нависших бровей. Пластичны и величественны его движения. Гремит голос певца.

...Замер зрительный зал.
Как зачарованный, слушает Корсаков.

«От скал тех каменных у нас, варягов, кости,
От той волны морской в нас кровь руда пошла,
А мысли тайны — от туманов.
Мы в море родились,
Умрем на море...»

... — Радость безмерная! — со слезами на глазах шепчет Корсакову взволнованный Стасов.

Поет Шаляпин. Раскатом морского прибоя заканчивается песня Варяжского гостя.

...Раскатом бури гремят аплодисменты в зале...

Грохот аплодисментов доносится в театральную уборную Забелы.

Прекрасная, трогательная стоит Волхова—Забела, одетая для сцены венчания с Садко в подводном царстве. Зелеными огнями горят камни ее костюма. Огромные глаза Забелы тревожны.

— Ты даже под гримом бледна! — говорит Врубель, пристально всматриваясь в лицо жены. — Хотя в подводном царстве так оно и лучше, — улыбается он ей. — Тебе к лицу эти тона. Я предчувствовал это еще в эскизе...

Забела в волнении ходит по комнате.

Врубель неотрывно смотрит на нее.

— Волхова сделала счастливым гусляра Садко, — говорит она как бы про себя. — И в сцене подводного венчания все будет легко и просто мне... Но дальше, дальше, Миша... В последней сцене прощания, когда Садко оставит царевну и вернется на землю... — Забела задумывается.— Как мне играть?! Волхова уже любит Садко по-новому, не для себя, а для него... И широкой рекой разольется она для его новгородцев... Смогу ли я быть самоотверженной, сильной? И чтобы ни слезы жалости... Скорей бы эта сцена, скорей бы спеть ее...

— Успокойся, солнышко, Надюша моя, — обнимает ее Врубель...

...Со сцены слышатся могучий хор и песня Садко:

«Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота — Окиан-море...
Широко раздолье по всей земле...»

Отплывают корабли Садко.

Богатырский хор завершает картину. В зрительном зале овация.

...Корсаков с женой и Стасовым за кулисами. Аплодируют композитору певцы, хористы, рабочие сцены. Мамонтов низко кланяется ему. Лоб Мамонтова в испарине, лицо сияет. Он подносит Корсакову большой лавровый венок. На лентах золотом вытиснено: «Садко русской сцены — Римскому-Корсакову».

— Ну, скажите нам хоть словцо какое! Ей-ей, сердце выскочит,— прижимает Мамонтов руки к груди.

— Мы еще поговорим с вами, Савва Иванович, — улыбается Николай Андреевич, — а сейчас... — он обнимает исполнителя роли Садко —

Секар-Рожанского и пожимает руки актерам и художнику Серову. — Спасибо... Это большой праздник для меня.

— Тогда ура и виват! — восклицает Мамонтов.

— А где же господин Шаляпин? — оглядывается Корсаков.

— Стесняется наш Феденька... — шепчет ему на ухо Стасов и увлекает Корсакова и Надежду Николаевну в глубину сцены к театральным уборным. Перед ними расступаются скоморохи, люд новгородский, чуда морские и водяные девицы с морским царем во главе.

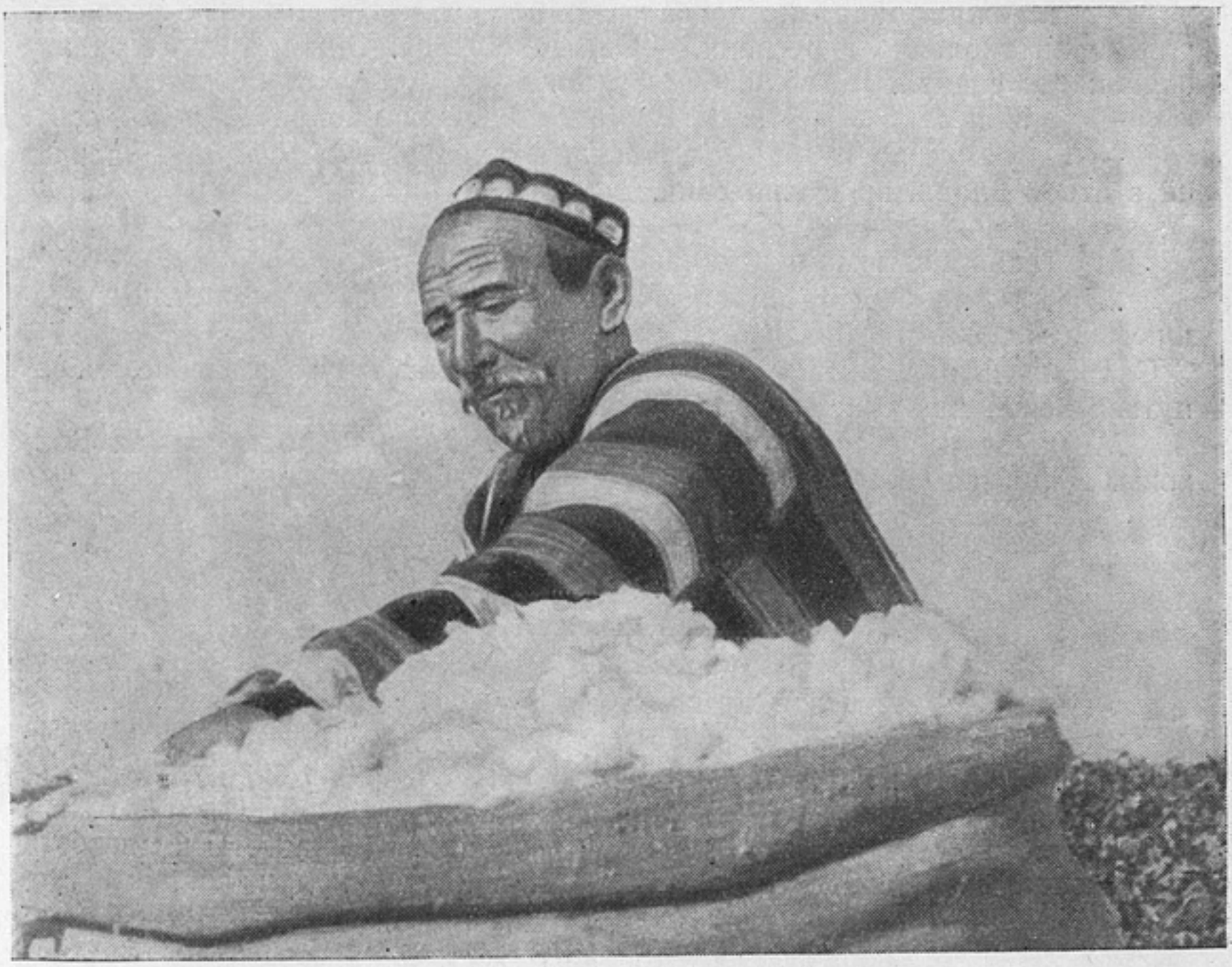
Стасов раскрывает дверь уборной Шаляпина.

— Глядите, Николай Андреевич, — кладет он руку на плечо певца. — И такому всего двадцать пятый годок! Из самой толщи народной вышел.

Шаляпин поспешно снимает грим. Из-за облика сурового варяга проступает смущенное лицо простого русского паренька. Корсаков радостно смеется, с детским увлечением рассматривает чудесного актера.

— Курносый, смотрите, и белобрысый. Я представлял себе непременно что-нибудь в этом роде. Поздравляю! — говорит он, пожимая руку Шаляпину. — Я рад за вас и за себя. Вот кому бы Бориса Годунова спеть, а, Владимир Васильевич?

Шаляпин выпрямился.



«Советский Таджикистан»

— Не смею и думать, — пробормотал он неожиданно сиплым от волнения голосом.

— А вы смейте, Федор Иванович, — подзадоривает его Стасов.

— И то правда, — ободрился Шаляпин. — Мечтал. Я от «Бориса Годунова» плачу, хоть я громоздок и не робок... И от вашего царя Ивана, Николай Андреевич... Я вообще считаю себя обязанным за «Могучей кучкой» следовать, — увлекшись, повышает голос Шаляпин, — потому что сердцем слышу ее песенную правду. Вот я в «Садко» варяга пою, а всю оперу наизусть выучил.

— В самом деле? — улыбается Надежда Николаевна, разглядывая молодого артиста.

— И все к ней относящееся, — продолжает Шаляпин. — Рябининские былинные распевы, которые звучат у вас. И даже колыбельную Надежды Ивановны выучил... баю-бай... — вдруг напевает он с необыкновенной нежностью. — Но это у вас лучше выйдет, Надежда Ивановна! — оглядывается он на Забелу, скромно стоящую в группе актеров.

Корсаков оборачивается к Забеле. Глаза их встречаются. И вдруг, рванувшись, Забела быстро выбегает из комнаты.

— И всегда я что-нибудь не так! — в смущении ерошит свои волосы Шаляпин. Все смеются.

В дверях уборной Шаляпина показывается Врубель.

— Надежда Ивановна просит извинить ее, — говорит он с неловкой улыбкой Николаю Андреевичу. — Она не могла... Она в тревоге за эту финальную сцену... Ждет вашего суда...

— Я понимаю ее, — тихо говорит Надежда Николаевна Стасову.

— Он сам с величайшим волнением ожидает этой сцены, — шепчет ей в ответ Владимир Васильевич.

Медленно поднимается занавес.

...Лужок на берегу Ильмень-озера. Чуть брезжит рассвет. Вернувшись из морских глубин, спит Садко.

Склонилась над ним Волхова. Пора! Пора исчезнуть царевне, обернуться рекой для счастья и славы новгородцев.

Мерно колышется тростник. Звучит прощальная колыбельная Волховы. Клубится серебристо-алый туман, окутывая царевну.

«Сон по бережку ходил,
Дрема по лугу.
А и Сон искал Дрему,
Дрему спрашивал:
А и где же спит Садко.
Купав добрый молодец?
Баю-бай, баю-бай...»

Прекрасно лицо морской царевны. Несравненной чистоты и мягкости голос Забелы проникает в душу. Гладит царевна кудри спящего гусляра.

«Спит Садко мой на лужку,
На зеленом бережку...
В шитом браном положку,
Во зеленом тростнику.
Убаюкала его
Ласка нежная моя.
Баю-бай, баю-бай!..»

...Заслушался Корсаков. Напряженное внимание, даже удивление на лице композитора. Сквозь стекла очков блестят его глаза.

«Не колышься, мурава,
Зелена да шелкова...» —

поет Волхова.

«Сердце вещее мое
Полонила песнь его!»

Все гуще и гуще туман, окутывающий царевну. Раскрылилась по небу заря. Звучит чудесная песня Волховы:

«Заря взошла на небеса...
Будь славен и счастлив, Садко!
А я, царевна Волхова,
Подруга вещая твоя,
Туманом легким растекусь
И быстрой речкой обернусь...»

За густым туманом уже не видно Волховы. Только слышен ее затихающий голос и журчат уже струи новой реки, растекающейся по берегам. Занимается заря, рассеивается по лугу алый утренний туман...

* * *

После спектакля у Врубелей.

Небольшая гостиная обставлена самодельной простой мебелью, раскрашенной самим художником. Вместо обоев стены декорированы тканями бледнорозовых тонов. В чашах из майолики ветки сирени.

— Ноги подкашиваются от волнения! — говорит Забела Шаляпину и Секар-Рожанскому, хлопоча вместе с ними у стола, сервированного к ужину.

— Видите, нет Николая Андреевича, — продолжает Забела, нервно сбрасывая передничек, надетый поверх открытого вечернего платья. — Уехал из театра... Так и не знаем, что он думает...

— Успокойтесь, Забелушка, — говорит Шаляпин, передавая Секару бутылку вина, — Мамонтов сказал: Николай Андреевич непременно будет у вас! Что-то, видимо, задержало...

...Из соседней комнаты слышен оживленный голос Мамонтова. Там идут спешные приготовления к встрече композитора. Врубель и другие художники театра развешивают по стенам последние эскизы. Здесь декорации, наброски костюмов и гримов персонажей из опер Корсакова: Садко, царь Берендей, кузнец Вакула, Голова из «Майской ночи» и многое другое.

Сам Мамонтов с кистью в руке гордо разглядывает эффектную виньетку собственной работы на огромном красном картоне:

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ.
«ПСКОВИТЯНКА»,
«МАЙСКАЯ НОЧЬ»,
«СНЕГУРОЧКА»,
«НОЧЬ ПЕРЕД РОЖДЕСТВОМ»,
«САДКО».

— Ну, кажись, все! — говорит, потирая руки, Мамонтов. — Валентин, ты что же медлишь?

Серов, не откликаясь, с упрямым сосредоточенным видом заканчи-

вает один из набросков: Шаляпин в роли Ивана Грозного и Забела в роли Ольги.

Зашедшие к Врубелю Дягилев и Раменский, посмеиваясь, наблюдают за суетой в комнате. Раздается звонок.

— Звонят! — слышится взволнованный голос Забелы.

Мамонтов и художники срываются с места и спешат навстречу гостям.

Весело гудит Стасов, обнимая Шаляпина. Забела целует Надежду Николаевну.

— А я уже думала, вы не приедете. Простите, Николай Андреевич, — смущенно говорит Забела, — я тогда убежала и...

— Это вы простите, Надежда Ивановна, — говорит Корсаков, оживленный и даже помолодевший сегодня. — Я так и не успел сказать вам, что долго искал и не находил и... — он пристально всматривается в лицо певицы, — и уже не думал, что встречу такую, как вы!..

Забела молчит. В глазах ее слезы радости.

— И вот такого, как вы, господин Шаляпин. — Николай Андреевич медленно разворачивает пакет. — Я потому и задержался, что заезжал в гостиницу... Вот за этим. — Он протягивает Шаляпину клавир. — «Борис Годунов»... нашего покойного друга Мусоргского, в моей второй редакции. Вам дарю, Федор Иванович, пойте на радость нам!

Шаляпин с благоговением берет протянутый Корсаковым клавир.

— Благословляю, — прочувствованно говорит Стасов.

— Это... такая минута в жизни! — восклицает Шаляпин.

— А перед Волховой прекрасной, — весело улыбается Забеле Николай Андреевич, — остаюсь в долгу!

— Это значит, господин директор Савва Иванович, — провозглашает Стасов, — ждите новой оперы Римского-Корсакова!

— Жду и надеюсь! — с пафосом провозглашает Мамонтов.

— Ввиду вашей великой занятости, Николай Андреевич, — продолжает он с блестящими от возбуждения глазами, — зная, что вас и на денек в Москве не удержать, оглядите-ка разом. Настоящее и будущее наших оперных дел и упований! — И Мамонтов широким жестом распахивает дверь соседней комнаты.

— Тузово! Первостепенно! — громогласно одобряет импровизированную выставку Стасов и тут же искоса бросает взгляд на непринужденно улыбающегося Дягилева. Корсаков сухо отвечает на поклон своего бывшего ученика Раменского.

— Хотим все до единой ваши оперы поставить, Николай Андреевич! — в азарте кричит Савва Мамонтов. — Всю русскую музыку представить! Да что музыку? Всеми искусствами володеть собираемся, — подмигивает он Дягилеву... — Вот-с, журнал будем издавать: «Мир искусства». Долой, мол, грустную жизнь в презренных цепях. Свободные искусство и красота да здравствуют! А какие выставки затеваем! — продолжает Мамонтов, подводя гостей к висящим налево врубелевским полотнам. — Это вы для выставки отобрали, Сергей Павлович? — оглядывается он на Дягилева.

— Не смотрите, Владимир Васильевич, — смущенно предупреждает Врубель. — Вам не понравится.

— Да. Это, увы, не передвижники! — с нагловатой улыбкой говорит Дягилев.

— Конечно, не они! — невозмутимо утверждает Стасов. — Те не писали наперекор природе и естеству, простите.

— И напрасно, — парирует Дягилев. — Гений от всего свободен!

— Ведь вот «Демон», — говорит Раменский, подходя к скульптуре.

укрытой холстом. — Нет у людей такого лица, какое создает Врубель, а гениально.

— Не открывай! — подбегает к нему Врубель. — Незакончено.

— Не надо! — говорит Забела, неприязненно глядя на друзей мужа.

— Мы на пороге великой свободы в искусстве. На наших выставках будут полотна и почитаемых вами Васнецова, Серова и других, — провозглашает Дягилев.

— Ослепление! — перебивает Стасов, бросая негодующий взгляд в сторону Серова. — И, надеюсь, временное. Истинные художники вряд ли надолго пленятся блеском этакой «свободы». Это — не свобода, а декоративная мишура и декадентские выверты. Болезнь, не то корь, не то оспа, притом черная.

— Взгляните, Владимир Васильевич! — Отвлекая Стасова от волнующего спора, Надежда Николаевна обращает его внимание на врубелевский эскиз. — Царевна Волхова. Хороша!..

— О, прекрасно! — восклицает Стасов просветлев, — и поэтична и человечна! И совсем на правду похоже...

— А по-моему, не лучшая из твоих работ, Михаил, — вполголоса говорит Дягилев, пожимая плечами.

— Да, да, — соглашается с ним Глеб Раменский.

«Советский Таджикистан»

Не слушая язвительных замечаний «мирискусников», Стасов обращается к Врубелю:

— Вижу, Михаил Александрович, в театральной работе вы обошлись без декадентских изысков. Счастливо, видно, действует на вас музыка Николая Андреевича.

— Всех, всех вдохновил! — подхватывает Мамонтов. — Мечтаю о празднике красок. О наслаждении всех чувств! О величии хоров! О мощи оркестра!

— А меня, Савва Иванович, отнюдь не оркестр и не хор увлекли у вас, — неумолимо перебивает Корсаков, — кстати, они изрядно прихрамывали. И даже не костюмы и декорации, которые порадовали глаз и сердце, а певцы, с которыми вы многого достигли.

— И правда! — с загоревшимися глазами восклицает вдруг Шаляпин. — Конечно, декорации, костюмы — это очень, очень способствует... Но главное — вдохновение и сила чувств!

— Сила, непременно, чтобы сила! — горячо поддерживает Корсаков.

— И страсть, вся кровь сердца! — добавляет Шаляпин.

— Совсем, как Мусоргский! — шепчет Стасову Надежда Николаевна, не сводя глаз с Шаляпина.

— Николай Андреевич! Разрешите, прошу вас... сил нет, петь хочется! — взмолился Шаляпин. — Надежда Николаевна, саккомпанируйте? Нет? Где вы, Забелушка?

...В гостиной Врубелей звучит дуэт царя Ивана и его дочери Ольги из последнего акта «Псковитянки». Забела и Шаляпин исполняют его без грима, без костюмов.

«Царь Иван. Скажи мне лучше без утайки, как чаще — букой аль царем Иваном тебя пугали в детстве?.. А подросла, чай, наслыхалась притчей о некоем злодее, кровопийце? Об изверге?»

...Трудно оторвать глаза от чудесного, преобразившегося лица Шаляпина, его сразу сгорбившейся фигуры, трагического мрачного взгляда, бросаемого исподлобья на Ольгу.

Проникновенно звучит и голос Забелы. Теперь она уже не Волхова, а героическая, самоотверженная, готовая на подвиг псковитянка.

«Ольга. Мне нечего бояться. Не причастна я ни к лести, ни к обману. Пустых речей ко мне в девичий терем не заносил никто и никогда. И понимать мне было не по летам про царский гнев и царскую опалу».

«Царь Иван. Видно, после домекнулась?..»

— ...Каков актер, — шепчет Корсакову Мамонтов.

— Велик! — говорит Николай Андреевич. — И она прекрасна. Какая искренность, сила и... мягкость. Вот кому бы Снегурочку спеть.

— Снегурочку? — с удивлением переспрашивает Мамонтов.

* * *

ГАСТРОЛИ МОСКОВСКОЙ ЧАСТНОЙ ОПЕРЫ С. И. МАМОНТОВА В ПЕТЕРБУРГЕ
Ф. И. ШАЛЯПИН И Н. И. ЗАБЕЛА В «ПСКОВИТЯНКЕ».
«САДКО», «МАЙСКАЯ НОЧЬ», «СНЕГУРОЧКА».

Висят свеже наклеенные афиши. На них имена композиторов: Глинки, Даргомыжского, Мусоргского, Бородина, Чайковского и Римского-Корсакова. И снова, и снова Римского-Корсакова.

Петербург в начале марта. Неожиданно теплый солнечный день. У здания театра консерватории столпотворение. Здесь гастролирует мамонтовская опера.

Из подъезда быстро выходит, застегивая шубу, Савва Мамонтов,

сопровождаемый дирижером театра. За Мамонтовым следуют два солидных господина, его секретари.

— Неплохо! — говорит он, оглядывая веселым взглядом толпу у касс. — Неплохо! А у них, — указывает он на императорский Мариинский театр и несколько карет, стоящих у его подъезда, — у приглашенных заграничных гастролеров, похоже, сборы-то фьють! — свистнул он по-мальчишески.

— Савва Иванович! А ведь на Ярославской дороге...

— Нет-с, простите, господа секретари, на сегодня все, — торопливо и весело бросает Мамонтов. — Делу — время, а потехе, то-бишь искусству, — жизнь! Вся жизнь!

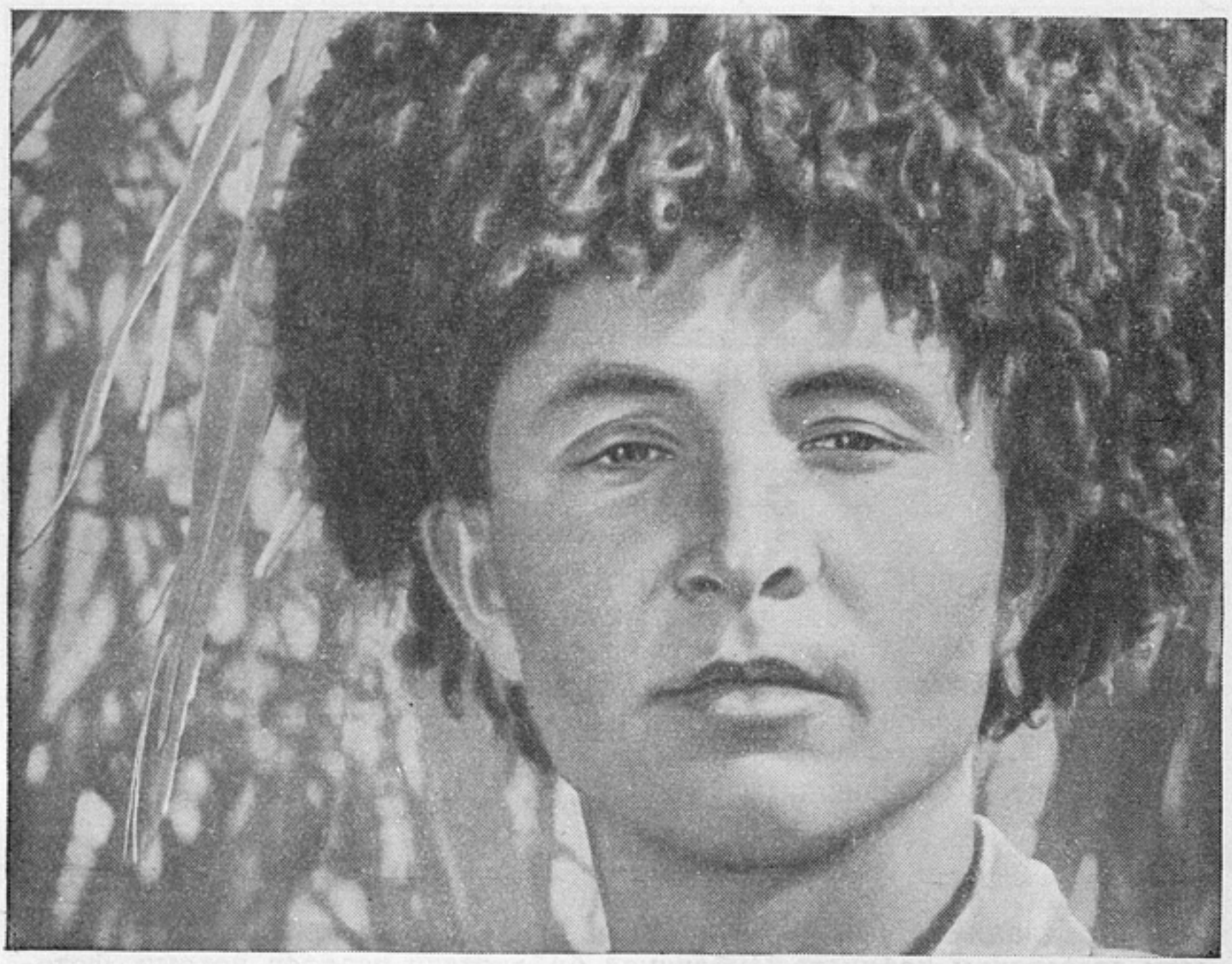
— Но ведь забастовкой пахнет у нас на Ярославской дороге, — конфиденциально шепчет один из секретарей.

— Эх, там ветры сквозные! — отшучивается Мамонтов. — Чему уж там пахнуть? Платим по мере и числу, так что «марксизма не допущать», — смеется он. — Так и передайте в правление.

— Но добавить придется, Савва Иванович. Хоть пустяк...

— А раз пустяк, пусть так! — озорно смеясь, машет рукой Мамонтов.

— Скорее же на выставку, Савва Иванович! — окликает Мамонтова



«Советский Туркменистан»

Дягилев, подкативший на рысаке к подъезду. — С минуты на минуту может пожаловать к нам его высочество.

— Позвольте, Савва Иванович! — удерживает Мамонтова дирижер театра.

— Садитесь, в пути поговорим!

— Я о «Снегурочке»...

— Вот о «Снегурочке» и поговорим!

Выставка «Мир искусства» готова к открытию.

В центральном зале звон шпор, сдержанный гул голосов. Пружинистым шагом быстро проходит мимо висящих картин великий князь Владимир Александрович. За ним свита, Мамонтов, Дягилев и другие молодые люди, несколько художников.

— О, новое слово! Новое слово! — одобрительно говорит Дягилеву великий князь, скользя рассеянным взглядом по полотнам декаденгов. — Отмываете живопись от грязненьких социальных идеек! Хвалю! Красоте надлежит быть чистой! — отрывисто на ходу бросает великий князь. — И название прекрасное: «Мир искусства»! Хорошо!.. Особенно в наше тревожное время, когда на святой Руси заговорили черт знает о чем... Чего-то требуют, бастуют... Ерунда какая-то! «Мир искусства». Это и впрямь лучше, прости господи, так называемого реального мира. — Он разражается отрывистым деревянным смехом. — Но вас, Мамонтов, я не понимаю! — вдруг обращается он в упор к Мамонтову.

Все почтительно отходят, стараясь не мешать разговору.

— От политики справедливо отрекаетесь, а у себя в театре пригреваете всяких лиц, вызвавших негодование двора. Римского-Корсакова, к примеру...

— Осмелюсь доложить, ваше высочество, — почтительно кланяется Мамонтов. — Господин Римский-Корсаков известен как человек, всей душой преданный отечеству и всемерно любящий наш славный народ.

— Ерунда! — резко обрывает его великий князь. — Я тоже люблю... но кого? Верноподданных его величества, а не чернь, злонамеренную и своевольную, которую готовы чтить эти господа! Зачем вам понадобился этот композитор?

— Но огромный талант его и популярность... — осторожно возражает Мамонтов. — Россия теперь страна промышленного прогресса, ваше высочество, и ее национальное искусство должно...

— Должно украсить ваши преуспевания? Так, что ли? — перебивает Мамонтова великий князь. — Ох, уж эти мне московские меценаты! Совсем недавно зипунишки скинули, а уже хотите вкусы определять? Мы сами знаем, — говорит он сухо и строго, — что должно быть и чего не надобно! Композитор Корсаков! Эка невидаль! Ищите новых, господа. Есть вот Глеб Раменский, его и в консерваторию прочат. Римский-Корсаков! — великий князь пожимает плечами. — Что такое Корсаков?

Мамонтов, склонившись в поклоне, разводит руками.

* * *

— Вот видите: необозримое море-океан! Все это Корсаков! — говорит Владимир Васильевич Стасов Забеле. Огромный стол в знакомом стасовском кабинете Публичной библиотеки завален нотами, фотографиями, афишами.

— Вот ранние его труды. — Стасов разворачивает одну из папок. — Музыкальная картина «Садко». Еще когда он моряком был, написана. Ее же тема в оперу вошла... Вот сборники народных песен. Труды по гармонии и оркестровке. Сто лет по ним еще учиться будут. Симфонии! Оперы! Романсы! Сколько их!

— Владимир Васильевич! Нельзя поверить, чтобы один человек сумел...

— Да, дорогая моя! И это еще не все... Вот две его редакции «Бориса Годунова» Мусоргского. Вот завершенная им «Хованщина» Мусоргского же. Оконченный вместе с Глазуновым «Князь Игорь» Бородина... Всю душу вложил он в эти работы, самозабвенно и бескорыстно.

— По-корсаковски, — тихо говорит Надежда Ивановна.

— А вот его ученики,— показывает он фотографии,— Глазунов, Лядов, Лысенко, Гречанинов, Спендиаров, Аренский, Ипполитов-Иванов... Несть им числа! Он отец большой семьи.

— Как хорошо вы говорите, Владимир Васильевич. Все понятней, ясней становится мне Снегурочка. Корсаков сам, как царь Берендей в этой сказке. И щедрый, и добрый, и мудрый. Он благословляет свою Снегурочку на подвиг любви,— говорит взволнованная Забела.

— «Сказывай, умница, сказывай»,— цитирует с ласковой улыбкой Стасов реплику царя Берендея.

— Постойте, Владимир Васильевич, взгляните...— Забела подбежала к окну.

Веселая капель за окном. Наступила оттепель. В Екатерининском садике напротив Публичной библиотеки с деревьев, окружающих памят-

«Советский Туркменистан»

ник царицы, дождиком падают весенние струйки. С сосулек у самого окна кабинета Стасова бежит искристый водопадик, играя в луче.

— Вот она — радость прихода солнца, — щурясь, говорит Забела. Яркий свет заливает все ослепительным блеском.

— Как в сказке... Светлая земля у берендеев, — говорит Забела мечтательно, — Россия... ее тихие реки, березовые рощи, звонкие ключи... Все это там. И туда я, Снегурочка, принесу радость. Милый вы мой Владимир Васильевич! Как много вы мне дали сегодня. Позвольте мне расцеловать вас,— и Забела целует Стасова.

— А вы мне, — говорит он ей растроганно. — Но почему вы не пели эту партию в Москве, до сих пор не уразумею?

— Мамонтов так решил. «Какая вы Снегурочка, пересерьезничаете» — говорил он. — «Ну да ладно, в Петербурге споете» — обещал он мне. Вот и попробую... Прощайте, Владимир Васильевич, спасибо, — спешит Забела.

— Уже уходите?

— Да. На выставку...

— Ну и выставка. — Стасов машет рукой. — Почти вся наперекор истине и здравому смыслу. И муж ваш...

— Вот с мужем я и хочу поговорить...

* * *

Торопливо идет по залам выставки Забела. У одной из колонн она в удивлении останавливается. Мимо нее направляется к выходу торжественный кортеж: великий князь покидает выставку. Его провожают Мамонтов, Дягилев, деятели «Мира искусства». Тяжелым взглядом смотрит им вслед Серов, стоящий с Врубелем в дверях соседнего зала. Забела подбегает к мужу.

Вернувшись в зал, Дягилев с довольным видом говорит Серову:

— Тебе будет заказан портрет, Валентин.

— Нет, уволь,— отмахивается Серов.— Я уже одного великого князя писал. Но там хоть у его лошади был осмысленный взгляд.

И он покосился на вошедшего за Дягилевым Мамонтова. Савва Иванович с озабоченным видом подходит к поджидающему его дирижеру.

— Трудно мне строить оперу наперекор всем, — нервно говорит Мамонтов, подергивая свои моржовые усы. — Но ничего! Все решает успех! Нам нужен успех и успех! Когда начинается репетиция «Снегурочки»? — неожиданно спрашивает он.

— В два часа.

— Попрошу вас вызвать на репетицию госпожу Алмазову.

— Как? А Забела? Разве она не будет петь?

— Я сказал,— отрывисто и зло перебивает Мамонтов, быстро делая пометки в своей записной книжке.

— Смотри, смотри, Надя,— возбужденно и весело говорит жене Врубель, подводя ее к стоящей в глубине зала скульптуре.— Как удачно встал он, как нашел свое место!

— О ком ты это?

— О «Демоне»! — с нетерпением говорит Врубель.

— Ты говоришь о нем, как о живом, — невесело улыбается Забела.

Она обходит бюст «Демона» со всех сторон, разглядывая спутанную гриву волос, огромные, широко открытые глаза, злобно сжатый рот.

— Ты знаешь, Миша,— размышляет про себя Забела.— Твой «Демон» и моя Снегурочка извечные враги!

— Это что-то новое у тебя, — внимательно смотрит на нее Врубель.

— Твой «Демон» одинок, безмерно горд. В нем холод, смерть, презренье к людям... А моя Снегурочка... дочь Мороза и Весны...— Забела, присев на бархатный стул, охватила колени руками и, полузакрыв глаза, говорит, как бы видя перед собой этот образ, — ...сгорит в любви. Но это не скорбная жертва, нет,— оживляется Забела. — Умирая, она продолжает жить в сердце, в любви берендеев...

— Знаешь, Надюша, — говорит с улыбкой Врубель, вглядываясь во вдохновенное сейчас лицо жены.— Сегодня и меня потянуло к твоим берендеям.

— Вот и хорошо, родной мой. Я знаю, не твоя душа в этом...— указывает она на скульптуру «Демона».— Они превозносят тебя, эти твои «покровители»,— волнуется Забела,— но требуют, чтобы твои работы дразнили их пресыщенные глаза и души... Зачем ты уступил им?

— Я презираю их, несмотря на все похвалы и попечения! — нервно выкрикнул Врубель.— Это я и отразил в его взгляде...

— Миша,— умоляющим шепотом говорит Забела.— Не надо ни их, ни этого «Демона»...

— Что ты! О нем уже шумят. И потом... он уже продан,— как-то по-детски беспомощно вырывается у него. — Ну, ну не хмурься... Смот-

«Советский Казахстан»

ри,— в веселом азарте продолжает Врубель, указывая на одно из полотен Серова, знаменитую «Девочку с персиками», — сколько света у Валентина Серова, глаза слепит! А я еще светлее напишу, Надя, увидишь!

Подошедший Серов сзади обнимает Врубеля.

— Начинай! Я тебе сам холст загрунтую! — говорит он.

— Какой вы хороший! — улыбается Серову Забела. — Ой, мне в театр пора! — спохватилась она.

— Не стоит торопиться! — хмурясь, удерживает ее Серов.— Мамонтов отменил вашу репетицию.

— Но почему? — встревожилась Забела.

— Назначена госпожа Алмазова.

Забела потрясена.

* * *

Зрительный зал театра при консерватории погружен в темноту. Репетиция «Снегурочки» все еще не начинается. Оркестранты, тревожно перешептываясь, снова и снова проводят смычками по струнам. Нахмуренный дирижер о чем-то спрашивает хормейстера и, пожав плечами, выходит.

На широкой лестнице, ведущей в фойе театра, у колонн толпятся пришедшие на репетицию учащиеся консерватории.

Маша Лебедева сталкивается лицом к лицу с только что вошедшим Михайловым. Он не один. С ним тонкий, большеглазый юноша-рабочий в синей косоворотке и сапогах.

— Вы?! — смотрит на Михайлова с радостным удивлением Маша.— Я никак не думала, что вы придете.

— Напротив, Машенька,— живо и весело говорит Михайлов.— От всех дел освободился, но только, увы, я, кажется, опоздал.

— Не опоздали, Митя, — оглядываясь, шепотом отвечает Маша. — Репетиции, говорят, не будет.

— Вот-те на! — Михайлов тихонько свистнул.— А я-то думал хоть сегодняшнюю пятницу музыкантом побыть. Ведь завтра в путь... Вот знакомьтесь, Машенька,— представляет он ей юношу в синей косоворотке, — Сазонов из моего кружка, отличный мастер, и товарищ, и мой тезка.

— Я слышала о вас,— Маша, улыбаясь, протягивает руку юноше.

— А я о вас, — говорит тезка Михайлова.

— Вот через нее и будете держать связь со мной,— понижает голос Михайлова. — А репетицию так и не покажете нам, Машенька? — говорит он громко.

Из-за колонны появляется массивная фигура Глазунова. Его полное доброе лицо сейчас сердито и озабоченно. За ним следует дирижер.

— Александр Константинович, как же быть? На сколько уже опаздываем! — не отстает дирижер.— Никак не договорятся господин Мамонтов с Николаем Андреевичем.

— Не знаю, не знаю и не знаю! — с раздражением бросает на ходу Глазунов и проходит к залу.

— Неужели они не столкуются, Надежда Николаевна! — говорит Глазунов, войдя в ложу, где со спокойным, невозмутимым выражением лица сидит окруженная детьми Надежда Николаевна. — Это ужасно, Надежда Николаевна, и я не понимаю вашего спокойствия. Было бы печально потерять такой театр... Почему бы вам не урезонить Николая Андреевича?

Надежда Николаевна поднимает глаза от партитуры «Снегурочки», которую она рассматривала вместе с детьми.

— Потому, дорогой мой,— тихо говорит она,— что Николай Андреевич безусловно прав.

Глазунов молча смотрит на нее. Потом растроганно целует ей руку.

В кабинет Мамонтова негромко доносятся звуки настраиваемого оркестра.

Заложив руки за спину, Корсаков, бледный от гнева, слушает взъерошенного, раскрасневшегося Мамонтова.

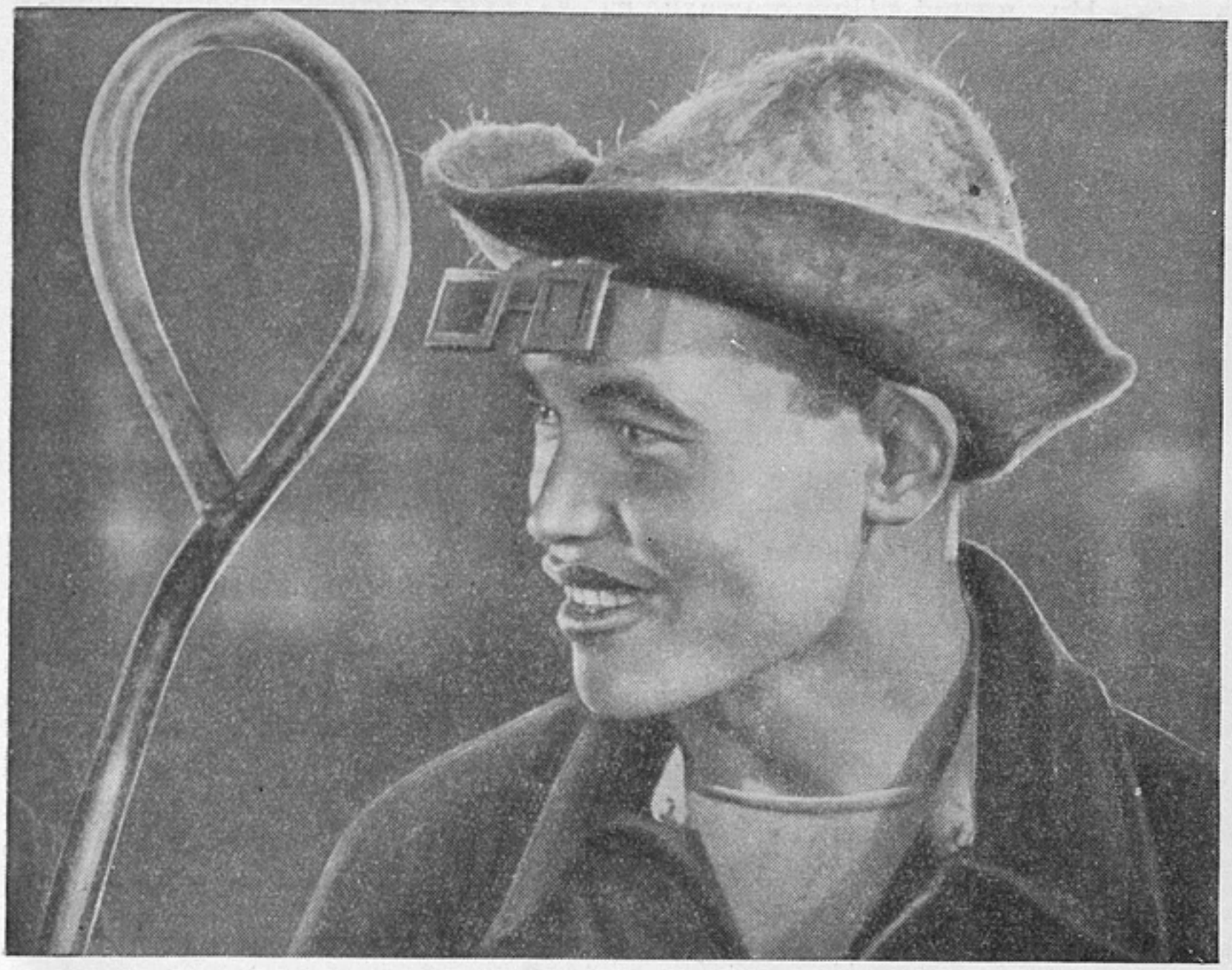
— Успокойтесь, дорогой маэстро! — упрямо настаивает Мамонтов.— Сделано это для вашего прославления и украшения нашего дела!

— Ваше поведение недопустимо,— жестко и раздельно говорит композитор,— это, если угодно знать... самодурство!

— Покорно благодарю,— кланяется уязвленный Мамонтов.

— Посудите сами,— резко продолжает Корсаков.— Ведь мы еще в Москве условились, что будет петь госпожа Забела?!

— Вынужден! Поймите! — повышает голос и Мамонтов.— Алмазова Москву пленила. Видит бог, обстоятельства таковы, что я и в Питере рисковать не смею.



«Советский Казахстан»

— Нет, видно, и с вами мне суждено ссориться, как с чиновниками императорских театров! — гневно бросает Корсаков. — Имеет, наконец, право художник адресоваться к народу безо всяких посредников?!

— А имею я право,— перебивает его Мамонтов,— спасать Римского-Корсакова, когда некоторые только и ждут, чтобы его уничтожить! Имею я право, по-вашему?

— Не имеете! — с непреклонным видом отвечает Корсаков.— Если вы хотите для этого искусством пренебречь,— не имеете! Увы,— говорит он с горечью,— видно, вы не тот театр хотите построить, о котором мечтали мы со Стасовым.

— Николай Андреевич! — протестует обиженный Мамонтов.

— Не понимаете вы меня, Савва Иванович, нет! Дело не в споре за роль для актрисы, а в борьбе за новое в опере. Некоторые певцы поют, как птицы, бездумно, — возбужденно продолжает Корсаков, зашагав по комнате,— другие рвут мелодию, чтобы выделить слово. А госпожа Забела, ни в чем не искажая мелодии, доносит всю прелесть чувств и глубину мысли. В «Снегурочке» это так важно, так нужно, а вы...

— А я что же, не понимаю? — не сдается Мамонтов.— Как художник, говорю. Верьте мне, Николай Андреевич: Алмазова истинная Снегурочка... Перламутровая нежность, фарфоровая белизна. Она, как пушок, как снежинка...

— Ну и ну! Прямо стихи из декадентского журнала! — усмехается Корсаков, сердито гася папиросу.

— Николай Андреевич! —взмолился Мамонтов.— Что же теперь спектакль срывать, что ли? Посмотрите вы на Алмазову в васнецовском костюме и гриме... Умоляю вас! «О сжалься, владыка грозный и судия», — неожиданно пропел он, приложив руку к сердцу.

Корсаков невольно улыбнулся.

Мамонтов нажал кнопку звонка:

— Попросите сюда госпожу Алмазову,— сказал он вошедшему служителю.

Алмазова—Снегурочка в белоснежной шубке, сверкающей блестками, появляется в кабинете Мамонтова. При виде композитора ее прелестные глаза на юном личике испуганно расширяются.

— Прошу прощения,— весело говорит Мамонтов,— я хотел, чтобы Николай Андреевич взглянул на вас в новом костюме.

— Отлично, отлично,— искренно одобряет Корсаков.

Мамонтов доволен. Алмазова, повеселев, кокетливо поправляет обшитую серебряным бисером шапочку Снегурочки.

— Вот как надену — и сразу холод пронизывает и даже таять неохота! — негромко смеется она, покидая кабинет Мамонтова.

— Ну, как? — не без торжества спрашивает композитора Мамонтов. — «Самодурство»? Прихоть, по-вашему? Забеле — свое, Алмазовой — свое. Прорепетируйте с обеими. А, Николай Андреевич?

— Хорошо,— неожиданно соглашается Корсаков.— Попробуем.

— Да, но госпожи Забелы нет в театре! — с видом сожаления разводит руками Мамонтов.

...Корсаков у дирижерского пульта. Звучит музыка пролога.

Высится на сцене окутанный снегом во всей своей сказочной пышности васнецовский чудесный лес. Вокруг соломенного чучела — символа масленицы — весело кружатся толпы берендеев и берендеек. Древней священной мелодией, идущей из глубины веков, звучит их прощальная обрядовая песня:

«Прощай, прощай, прощай, Масленица!
Ой, честная Масленица!
Веселенько тебя встречать, привечать,
Трудно-нудно тебя со двора провожать!»

С интересом смотрит на сцену молодой рабочий, тезка Михайлова, сидящий рядом с ним и Машей Лебедевой. Внимательно слушают ученики Корсакова. На коленях у Дарьяна партитура оперы. Надежда Николаевна тоже следит по партитуре за музыкой. Глазунов, улыбаясь, вслушивается в каждый такт оперы.

В зале появляется Мамонтов.

...А на сцене проводы масленицы сменяются славлением весны:

«Телеги с повети,
Улья из клети,
На поветь — санки,
Запоем веснянки.
Весна-Красна,
Наша Ладушка пришла!»

«Советская Литва»

«Прощай, прощай, прощай, Масленица!»

Берендеи зажигают чучело. Весело полыхает пламя костра в синеве неба. Пляшут берендеи.

Больше всех веселятся бобыль Бакула с женой Бобылихой.

«Поглядите,— перестает плясать Бакула,— диковина, честные берендеи!»

Среди березок показывается Снегурочка. Народ в удивлении подходит ближе:

«Боярышня! Живая ли? Живая!
В тулупчике, в сапожках, в рукавичках».

«Дозволь спросить, далеко ль держишь путь и как зовут тебя и величают?» — подступает к сказочной девушке бобыль.

«Снегурочкой,— звонким, нежным голосом отвечает Снегурочка — Алмазова. — Куда итти, не знаю. Коль будете добры, с собой возьмите. В слободке я пожить хочу. Кто первый нашел меня, тому и буду дочкой!»

Рады бобыли нареченной дочери:

«Ну, чем же я, Бакула, не боярин?
Вались, народ, на мой широкий двор
О трех столбах и о семи подпорках!
Пожалуйте, князья, бояре, просим!
Несите мне подарки дорогие
И кланяйтесь, а я ломаться буду!»

«Дорогу нам, народ! Посторонитесь!» — расталкивая всех, поет Бобылиха.

Прощается Снегурочка с отцом Морозом и матерью Весной, прощается с родным лесом...

...Лицо Алмазовой — Снегурочки, обрамленное волнистыми льняными волосами, юно и красиво. Голос певицы звонок и чист.

Корсаков ласково глядит на нее из-под стекол очков. Мамонтов торжествует.

...На сцене появляются леший, птицы и звери. Деревья и кусты низко кланяются Снегурочке:

«Прощай, прощай, прощай!»

По лестнице театра идут Забела с мужем. Из зала доносится шум аплодисментов.

— Зачем ты это, Наденька? — говорит ей Врубель, едва поспевая за нею.

— Не могу... Должна... хотя бы посмотреть...

Они осторожно, на цыпочках, проходят за кулисы. Первое действие уже началось.

...Слобода берендеев. Цветут сады. У бедной избы Бобыля — Снегурочка и Лель. Зовут к реке девушки-берендейки веселого Леля-пастушка...

Получил Лель от Снегурочки в дар за песни цветок полевой, но не получил любви и ласки. Бросает Лель цветок Снегурочки оземь. Встревожена, обижена Снегурочка:

«Куда бежишь? Зачем цветок бросаешь?»

«На что же мне завялый твой цветок?» — с насмешкой отвечает ей Лель.

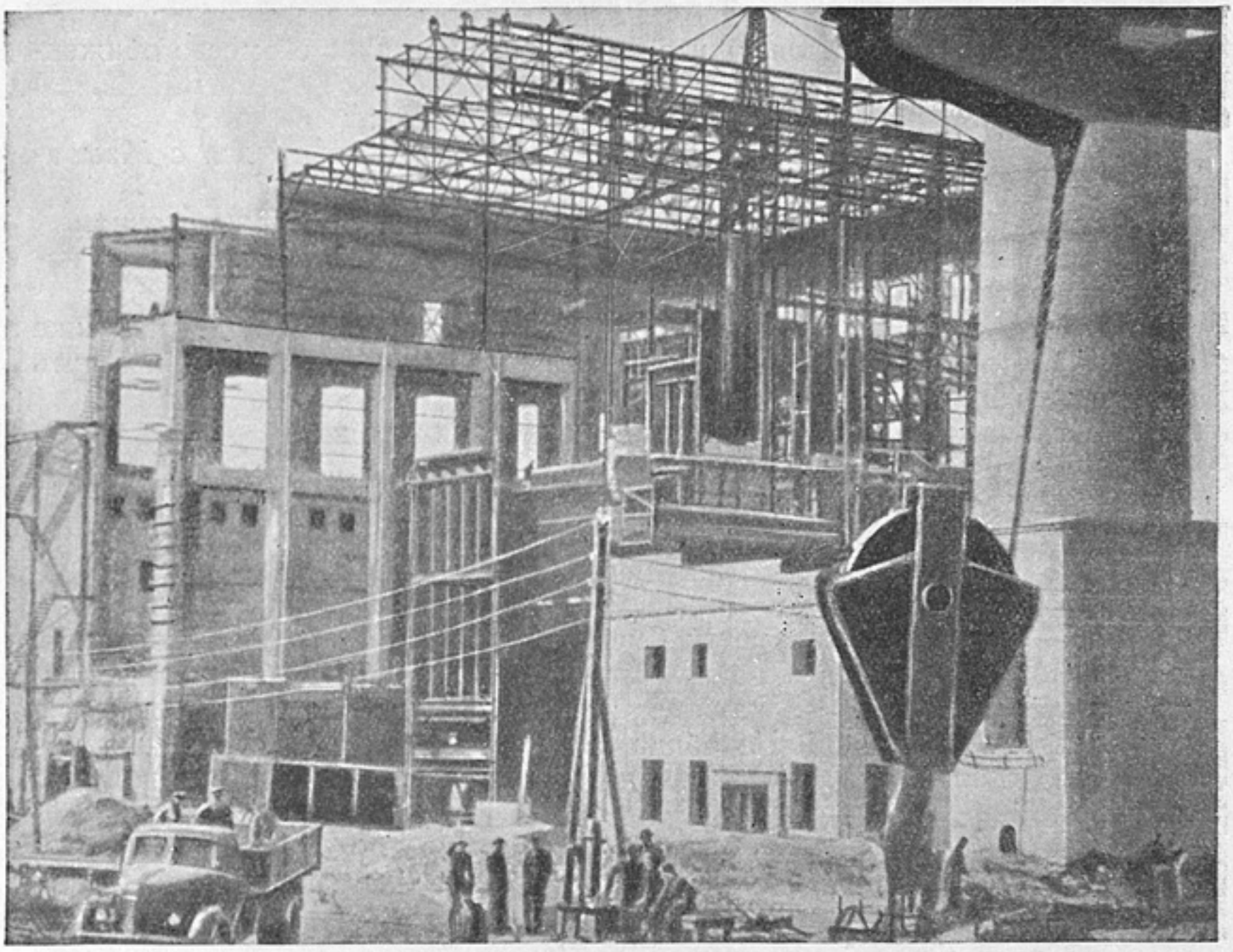
«Куда бегу?
Смотри, вот села птичка
На деревце, немножко попоет
И прочь летит; удержишь ли ее?»

Не удержать Снегурочке Леля. Любви горячей ждет он, но холодно сердце бедной Снегурочки! Убегает пастух... Замирает вдали в лесу его беспечный наигрыш. Опечаленная поет Снегурочка:

«Как больно здесь, как сердцу тяжко стало!
Тяжелою обидой, словно камнем,
На сердце пал цветок, измятый Лелем...»

Наивной детской обидой звучит прелестный голос певицы:

«К другим бежит пастух. Они милей.
Звучнее смех у них, теплее речи.
А я стою и чуть не плачу с горя,
Что Лель меня оставил...»



«Советская Литва»

...Николай Андреевич дирижирует, видимо, довольный певицей. И все же в нем заметна какая-то тревога. Он то оглядывается на зал, будто ища кого-то, то нетерпеливо поглядывает за кулисы. И вдруг он стучит палочкой по пульту.

— Простите,— обращается он к Алмазовой.— Хотелось бы сопоставить...

— Я не понимаю вас, Николай Андреевич,— бросает на него растерянный взгляд Алмазова.

— Если вы позволите, я бы хотел прорепетировать и с Надеждой Ивановной.

— Но госпожи Забелы нет в театре, — с раздражением громко говорит Мамонтов из зала.

— Она здесь,— тихо отзывается Корсаков.— Прошу вас, Надежда Ивановна.

Забела неподвижно стоит за кулисами, сжав руку мужа.

— Идите же! — повелительно повторяет композитор.

— Не знаю, право,— колеблется Забела. Врубель слегка подталкивает ее вперед.

И вот она на сцене в скромном платье, без грима, с усталым лицом, слишком высокая для Снегурочки. Она явно проигрывает рядом с юной Алмазовой.

— Надежда Ивановна, идите,— вежливо уступает ей место обиженная Алмазова.

Глазунов наклоняется к Надежде Николаевне:

— А я уже думал, что Николай Андреевич договорился с Мамонтовым,— шепчет он озадаченно.

— А я не думала! — с улыбкой отвечает Надежда Николаевна.

Корсаков стучит по пульту дирижерской палочкой. Воцаряется напряженная тишина.

Оркестр снова начинает вступление. Мамонтов, пересевший поближе к сцене, готовится слушать, заинтересованный и в глубине души чуть злорадствующий.

Корсаков подает знак певице. Забела начинает петь:

«Как больно здесь, как сердцу тяжко стало!
Тяжелою обидой, словно камнем,
На сердце пал цветок, измятый Лелем...»

Забела поет ту же ариетту Снегурочки, вначале робко и скованно, но с каждым тактом, с каждым мгновением она как будто преображается. Даже фигура ее кажется изменившейся. Забела не жалуется, как ее предшественница. Не обида, а недоумение в ее глазах. Она мучительно старается постичь великую тайну человеческого сердца и любви.

«Пригожий Лель, беги туда, где любят.
Ищи любви, ее ты стоишь!»

Она поет с такой нежностью, так светла ее грусть, что дрогнули сердца слушателей.

«Но отчего ж обидно мне, досада
Сжимает грудь, томительно, тоскливо?»

Николай Андреевич дирижирует, не спуская глаз с певицы. Она тоже не отрывает взгляда от великого композитора. Он и впрямь в эту минуту кажется ей похожим на древнего Берендея...

«Отец-Мороз, обидел ты Снегурочку.
Но я возьму у матери-Весны
Немножечко сердечного тепла,
Чтоб чуть лишь теплилось сердечко...»

Слушатели захвачены глубиной актерского постижения. Пораженный, смотрит Мамонтов, вытирая платком пересохшие губы. С восхищением слушает Забелу Шаляпин, давно уже стоящий рядом с Врубелем за кулисами. Алмазова с невольным восторгом следит за чудесной соперницей.

— Ну, дети мои,— кричит в антракте Дарьян окружившим его товарищам. — Вот оно, настоящее искусство! Как будто даже дышать легче.

— Так отчего же ты задыхаешься? — добродушно и сочувственно улыбается Михайлов.

— От полноты чувств, — ударяет себя в грудь Дарьян.

Маша смеется.

— Жаль, что Лядова нет,—говорит Надежда Николаевна сидящему с ней в ложе Глазунову.

— Да, да... и в самом деле,— спохватывается Глазунов.— Ведь занятия по теории уж давно кончились.

Оставив зрительный зал, Глазунов почти бегом устремляется по коридору консерватории и приоткрывает дверь одного из классов. Оттуда слышна чарующей красоты музыка: Лядов, окруженный учениками, с увлечением проигрывает свою балладу «Про старину».

— Какая прелесть, Анатолий Константинович! — звучат восхищенные реплики учеников.

— Но как коротко! — вздыхает знакомый уже нам ученик, «удручавший» Лядова своим усердием.

— Так и пишу,— отвечает он небрежно, вставая из-за рояля навстречу Глазунову. Лицо Лядова принимает обычное невозмутимое, чуть сонное выражение.— Народная тема требует чеканки и краткости,— говорит он на прощание ученикам, — чтобы мыслям просторно и... ни одной лишней ноты!

— Что же вы так задержались? — с упреком выговаривает ему Глазунов.

— Беда с ними,— отшучивается Лядов.— И сами увлекаются и меня губят... Ну, как там? — спрашивает он на ходу Глазунова.

Они спешат к зрительному залу.

— Увидите, Анатолий! — говорит довольный Глазунов, беря под руку Лядова.

А Корсаков стоит за кулисами, окруженный певцами-исполнителями. Его высокая худощавая фигура в черном наглухо застегнутом сюртуке резко выделяется среди фантастических персонажей сказки. Здесь и Весна в зеленовато-розовом облаке тюля, увитая гирляндами цветов, и мужественный Мизгирь в алом кафтане, и царь Берендей в золотой мантии и короне, и кудрявый Лель в цветастой рубашке, и Снегурочка—Забела в наивном голубом сарафанчике и белой безрукавке.

Корсаков меряет шагами актерское фойе. Во всей его фигуре сосредоточенность и порыв.

— Все отлично, господа. Написана мною эта опера давным-давно, а кажется, будто пишу ее с вами снова... Итак, песни Леля, его искусство пробудили в нашей Снегурочке жажду любви. Но когда появляетесь вы,— он оборачивается к певцу, стоящему рядом с Забелой,— господин Мизгирь, олицетворение неодолимой пламенной силы и страсти.

она все же не сразу узнает избранника своего сердца... Понадобится вмешательство милейшей Весны. Впрочем, кто же без нее обходился? — тоном шутливой сентенции говорит Корсаков улыбаясь. Улыбаются и актеры.— И Мизгирь не зря поклянется вам, пресветлый Берендей, — увлекшись, кланяется Корсаков седобородому исполнителю роли царя, — зажечь сердце Снегурочки... Это случится... И ее щедрая любовь вернет Ярилу-Солнце и послужит счастью наших сказочных берендеев. Велика сила любви. Ее и смерть не одолеет. Не так ли? — негромко заканчивает Николай Андреевич.

Затаив дыхание, слушают композитора актеры.

Все взволнованы.

Все сознают, что присутствуют не на обычной репетиции, а являются участниками большого события театральной жизни.

— Продолжаем репетицию, — говорит Корсаков помолчав. — Сцена с Весной, преображение Снегурочки, финал!

На сцене — последняя картина оперы.

Дремучая лесная чаща.

Снегурочка в слезах обращается к матери-Весне. Та с нежностью ее спрашивает:

«Снегурочка, дитя мое, о чем
Мольбы твои?
Великими дарами
Могу тебя утешить на прощанье...
Чего тебе недостает?»

«Любви, — молит ее Снегурочка, —
Кругом меня все любят, все счастливы
И радостны. А я одна тоскую.
Завидно мне чужое счастье, мама.
Хочу любить, а слов любви не знаю...
И чувства нет... Мучительную ревность
Узнала я, любви еще не зная.
И страшно мне: краса моя увянет
Без радости. О, мама, дай любви.
Любви прошу, любви девичьей».

Пусть любовь грозит ей гибелью — непоколебимо желание Снегурочки.

«Изволь, дитя.
Готова я тебя любовью одарить», —

поет Весна.

«В венке моем любовных сил
Сокрыт родник неистощимый...»

Снегурочка надевает венок, и небывалая радость охватывает ее.

Все засверкало, ожило вокруг нее, заалело в лучах пробивающейся зари.

Деревья радостно кивают ей зелеными ветвями, распустились яркие цветы.

«Постой, постой, Снегурочка», —

слышит она голос приближающегося Мизгиря. Радостно оборачивается к нему Снегурочка.

«Снегурочка, мои слабеют силы.
Всю ночь ловлю тебя.
Боишься ты?» —

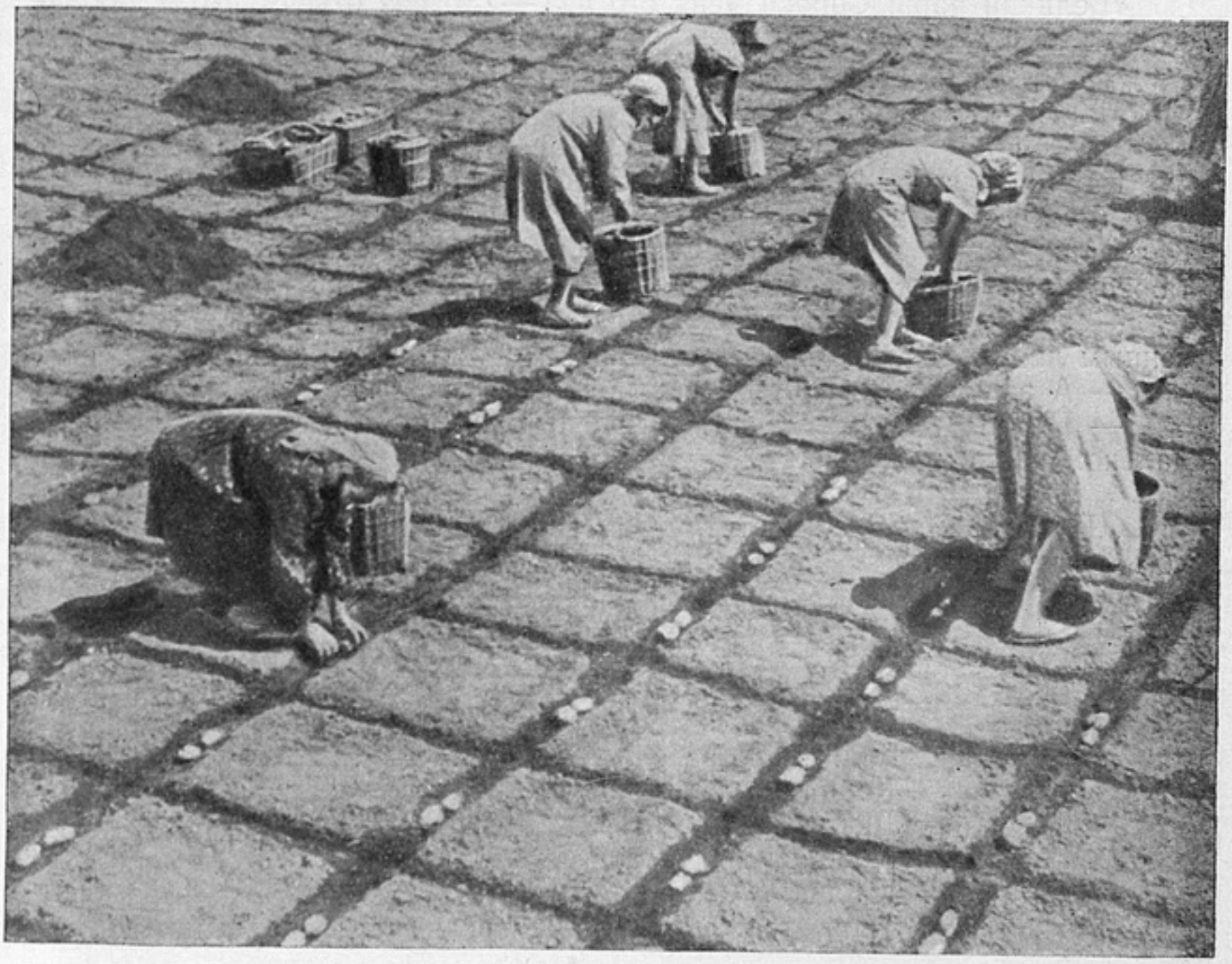
с горечью спрашивает ее Мизгирь. Но Снегурочка полна любви. Она не гонит больше Мизгиря. Звучит полный страсти их дуэт.

«Душа полна моя не страхом, не боязнью!» — обнимает она Мизгиря.

«Твоих речей живая прелесть,
Смелость взора и гордый вид
Высокого чела меня манят
К тебе неодолимо!»

«Ловлю слова твои, ловлю я жадным слухом...»— поет Мизгирь.

«Боюсь нежданному поверить я блаженству.
О, не мечта ли, о не мечта ли это все,
Не сновиденье ль? О, нет!»



Киножурнал «Новости сельского хозяйства»

«У храброго защиты ищет сердце.
Теперь Снегурочки трепещущая грудь
К груди твоей с любовию прижмется.
О милый мой, твоя, твоя.
Бери меня в свой дом, бери!»

«О, не мечта ли это все, о не мечта ль, не сновиденье?» — еще не верит своему счастью Мизгирь.

...И вот уже звучит величественный финал оперы. Корсаков как бы священнодействует.

...Свершаются на сцене веселые обряды радостного и светлого мира. Пара за парой проходят украшенные цветами девушки-невесты и женихи. На высоком холме приветствует их окруженный народом царь Берендей.

Мизгирь подводит Снегурочку к царю:

«Великий царь, твое желанье было законом мне, и я его исполнил. С Снегурочкой на брак благослови».

«Охотой ли вручаешь жениху судьбу свою? С твоей рукою вместе даешь ли ты любовь?» — ласково спрашивает Берендей Снегурочку.

«Великий царь! Спроси меня сто раз — сто раз отвечу, что я люблю его...»

Яркий луч солнца разрывает в это мгновение тучи и падает на Снегурочку...

Каким счастьем озарено лицо Забелы!

...Все в зале и сам Корсаков не могут оторвать глаз от певицы. Как прикованные, смотрят на сцену Михайлов и Маша. И в их глазах та же радость и счастье любви.

— Ох, и играть я буду сегодня Николаю Андреевичу! — с вдохновенным лицом шепчет Михайлов Маше.

— А завтра?

— Не огорчайся,— Михайлов крепко сжимает ее руку,— завтра еще далеко!

...Поет Снегурочка, настигнутая огневым, смертельным для нее лучом бога Ярилы:

«Но что со мной? Блаженство или смерть?
Какой восторг! Какая чувств истома!
О, мать-Весна!
Благодарю за радость,
Благодарю за сладкий дар любви.
Какая нега томящая течет во мне!
Люблю и таю от сладких чувств любви...
Прощайте, все подруженьки.
Прощай, жених мой милый!
Твоя, твоя! Последний взгляд тебе, мой милый!»

«О чудное, неслыханное диво!» — поет хор берендеев.

«Как вешний снег, она пред солнцем тает,
И девушки Снегурочки уж нет!»

...Растаяла Снегурочка, но ее светлая любовь торжествует. Великим гимном жизни звучит последний хор берендеев, славящих бога Ярилу:

«Свет и сила,
Бог Ярило!
Красное солнце наше,
Нет тебя в мире краше, нет!»

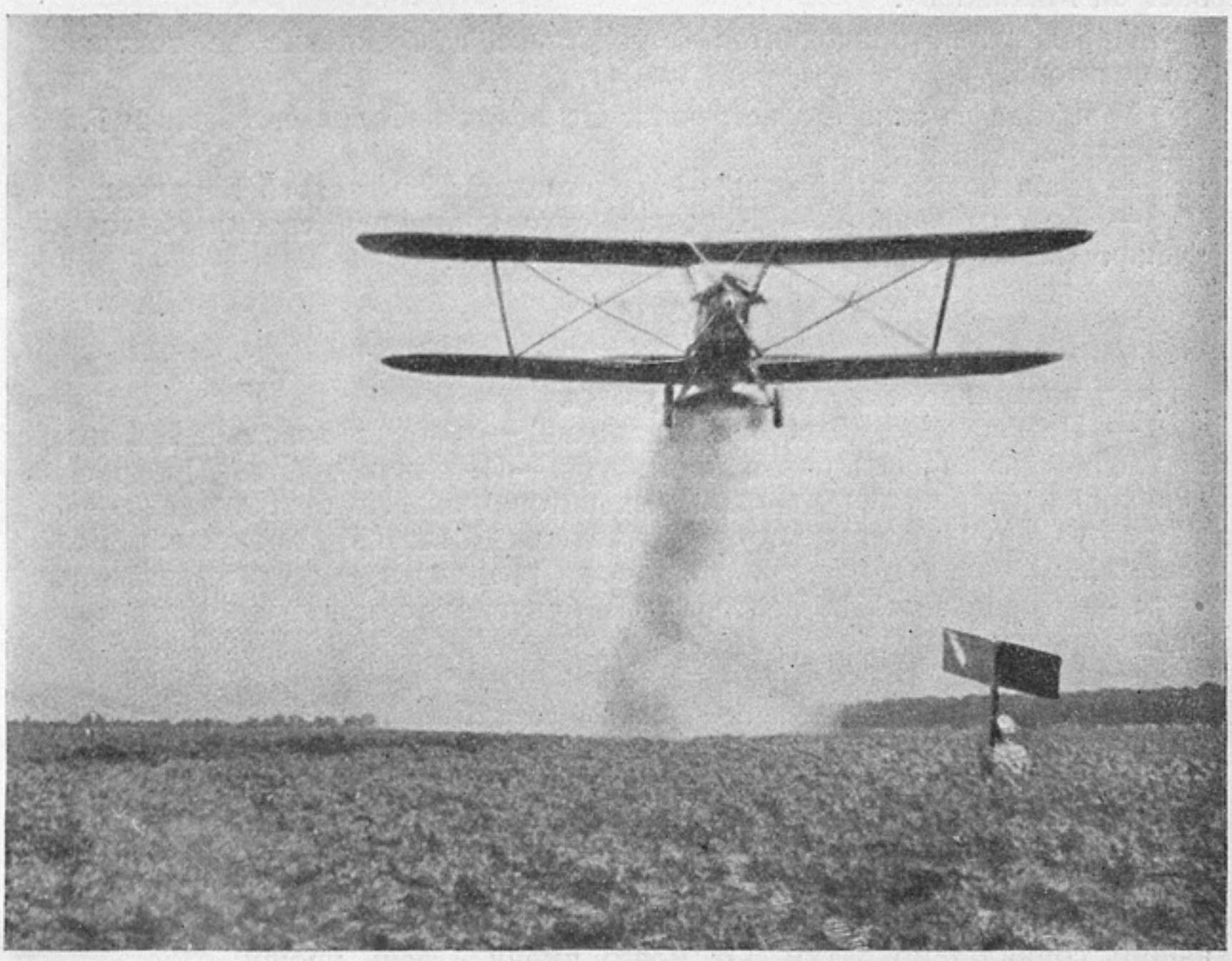
...Потоки яркого света заливают сцену. На ее фоне силуэт Корсакова рисуется четко и величественно. Властным движением рук вызывает он к жизни могучую симфонию весны.

— Увидели б меня сейчас за Невской заставой! — смущенно улыбается Сазонов, вытирая платком влажные глаза.

— Не поверили бы, Митя, — лукаво щурится Михайлов, взволнованный не менее своего тезки.

...За кулисами, окруженная друзьями, стоит Забела. К ней подбегает Алмазова и крепко целует ее.

— Таланту поклоняемся,— говорит Шаляпин, почтительно целуя



Киножурнал «Новости сельского хозяйства»

руку Надежде Ивановне.— От всего сердца провозглашаю: «Многая лета! Многая лета!»

Могучий голос Шаляпина заполняет театр. Слышит его Корсаков, оживленно беседующий с учениками. Довольный, он ищет глазами Мамонтова. Но Мамонтова нет в зале.

К Корсакову подходит Забела. Она ни о чем не спрашивает. И он тоже ничего не говорит, а только молча пожимает ей руку.

Два капельдинера приносят Надежде Ивановне огромную корзину цветов.

— «Победительнице от побежденного» — читает вслух Шаляпин надпись на визитной карточке и хохочет. — Узнаю Савву Мамонтова. Не человек, а фейерверк!

Корсаков тоже смеется и в сопровождении Глазунова, Лядова, учеников идет к выходу. Он проходит мимо ложи, где сидят его жена и дети. Дети радостно приветствуют отца. Надежда Николаевна смотрит на мужа и едва заметно аплодирует ему.

Корсаков признательно и весело кивает ей головой и направляется к двери, ведущей в консерваторию.

— Неужели опять в консерваторию? — изумляется Лядов.

— А как же? — удивляется в свою очередь Корсаков.— Через три минуты начало занятий, милостивые государи! Вечером жду вас,— кивает он Михайлову.

Праздничная приподнятость, радостное возбуждение не покидают композитора.

У выхода из зала его встречают Бернгард и Соловьев. С ними Глеб Раменский.

— Наш новый профессор, — представляет Раменского Бернгард.

— Да, мы знакомы,— Корсаков сухо кланяется своему бывшему ученику и, не останавливаясь, проходит мимо.

* * *

Вечер. Падает снег. В кабинете Корсакова за роялем Михайлов. Звучат последние аккорды его музыки.

— Превосходно, Дмитрий Иванович! — говорит довольный Корсаков, еще раз просматривая партитуру. —Песенная сюита. Прекрасно И широко, и привольно, в народных интонациях. Но оркестровано,— он всплеснул руками,— просто неграмотно, Дмитрий Иванович! Беда с вами!.. Я вам тут кое-какие поправки предлагаю,— показывает он на ноты, — переделайте! И поскорее. В будущем сезоне, того гляди, я лично продирижирую!

— Вряд ли, Николай Андреевич.

— Что? Это почему же? — недоумевает Корсаков. — Вещь эта большая, значительная...

— Сегодня отбываю, Николай Андреевич,— разводит руками Михайлов,— и думаю... надолго.

— Никуда вы не поедете! — вспыхивает Корсаков.— Именно теперь, когда всякие Раменские и прочая нечисть расползаются по земле, стоющие люди музыке нужны, и я вас никуда не отпущу! Так и передайте вашим социал-демократам. От моего имени. Очень прошу.

— Обязательно передам,— улыбается Михайлов.

— А впрочем, не передавайте, не поможет,— ворчит Корсаков.

Часы бьют десять.

— Мне пора, Николай Андреевич,— говорит Михайлов и начинает медленно складывать ноты.

— Что же, идите! — бросает Корсаков, не глядя на ученика.—

И запомните: не одобряю, не прощу и огорчен и... Это оставьте, оставьте мне! — указывает он на ноты. — На память, — добавляет тихо.

Глаза их встретились.

— Поберегите себя,— шепчет Корсаков взволнованно.

— Как же, обязан! — мягко отвечает Михайлов.

— А я... буду писать. Производить музыку, как говаривал Глинка...

* * *

Звучит музыка. В ней развиваются, переходя одна в другую, корсаковские темы. Подобно стремительному весеннему потоку проносятся они.

Ночь. Дача Корсаковых в Вечаше.

«1899» — значится на первой странице партитуры оперы «Сказка о царе Салтане, о сыне его, славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и о прекрасной царевне Лебеди».

Листы партитуры лежат перед Николаем Андреевичем на письменном столе в его кабинете.

Николай Андреевич проверяет партию кларнета, и мы слышим звучание этого инструмента без сопровождения оркестра. Записываются виолончели — мы слышим их. Потом следуют валторны. И их мы слы-

Киножурнал «Новости сельского хозяйства»

шим отдельно. А потом все инструменты вместе — в несравненной корсаковской оркестровке.

Звучит тема Салтана.

Спит сад, залитый лунным светом. Корсаков медленными шагами идет по аллее. Лицо его сосредоточенно. Он словно прислушивается к звучанию невидимых инструментов. И продолжает шагать по извилистой дорожке сада среди причудливых деревьев, застывших в призрачном свете.

На широкой террасе дачи горит лампа. Вокруг матового абажура мечутся бабочки. У стола хлопочет Надежда Николаевна, приготовляя кофе. Только что приехавший Глазунов снимает дорожный плащ, развертывает пакеты со свежими газетами.

— С каким нетерпением ждем мы вас тут, в глуши, — говорит Надежда Николаевна.— Уже беспокоиться начали!

— Простите, не мог выбраться, все некогда было,— оправдывается Глазунов.

— «Некогда»? Самое ядовитое, ненавистное мне слово! — перебивает его Корсаков, поднимающийся из сада по ступенькам террасы.— Рассказывайте, какие новости?

— Да все то же, — морщась, говорит Глазунов, передавая ворох газет. — Студенческие волнения, аресты... Губернаторы усердствуют, рабочие бастуют...

— Так, так....

— А это от Стасова из Москвы, — вручает письмо Глазунов, — о пушкинском юбилее, должно быть.

— Давайте, давайте.

— И вот еще Лядова последнее сочинение.

— Опять один листик? По-лядовски! — смеется Надежда Николаевна, разглядывая ноты.

— Но как всегда: в ювелирной красе! — добавляет Глазунов.

— Нет, лучше отложим все это. Утро вечера мудренее, — говорит Корсаков, пряча письмо Стасова и отдавая газеты детям. — А здесь пока губернаторов не слыхать, студентов не ловят и на мужиков не охотятся... Пойдемте-ка восход встречать!

— Охотно! — обрадовался Глазунов.

— И партитуру захватим: заодно моего «Салтана» просмотрите. На заре, под ветерок... И музыка слышнее, и погрешности видней.

— Неужели уже закончили? — молитвенно складывает руки Глазунов.

— К столетию со дня рождения Пушкина. Так и задумано.

— Третью оперу подряд сочинил,— гордясь мужем, говорит Надежда Николаевна. — Ну просто лихорадка сочинительства... «Царская невеста», «Моцарт и Сальери» и вот «Салтан»... Да еще сорок семь романсов! «Вы, нынешние, ну-тка!»

— Хочется успеть, побольше успеть, милый Саша,— говорит задумчиво Корсаков.

По темному небу рассыпаны сверкающие звезды. Из сада тянет прохладой, ароматом цветов и сосен. Корсаков спускается в сад.

— Следую, Николай Андреевич! — говорит Глазунов, поднимаясь из-за стола.

— Постойте, постойте, грибков не попробовали! — удерживает его Надежда Николаевна.

— Какая прелесть, — с удовольствием пробует грибы Глазунов. — Чего только вы не умеете, Надежда Николаевна! И музыку сочиняете.

— Теперь уже редко, Сашенька...

— Так с Николаем Андреевичем вместе. Разве я не знаю? И откорректируете, и перепишете, и еще поспорите о том, о сем...

— Полно уж вам, — улыбается Надежда Николаевна...

...Светит огромная праздничная луна. Чернеют корявые, обросшие мохом деревья. Они похожи на чудовищ, протянувших огромные лапы.

Предводительствуемое Николаем Андреевичем, движется шествие по длинной аллее. Впереди Корсаков, Глазунов, Надежда Николаевна, за ними дети с веслами, пледами и одеялами в руках.

Холодным серебром сверкает озеро. Сыновья Корсакова отвязывают лодки.

— Отдай швартовы! — важно командует Володя.

— Браво, мичман! Клади руль бакборт! — шутливо отзывается Николай Андреевич.

Плавно несутся лодки по «собственному морю» — так называют дети любимое озеро отца.

— «В синем небе звезды блещут»,— мечтательно декламирует Соня пушкинские стихи.

— «В синем море волны плещут»,— поддерживают в соседней лодке Наденька с Глазуновым и Андреем.

Скользят лодки по зеркальной глади воды.

Киножурнал «Новости сельского хозяйства»

— Причаливай! — торжественно приказывает Николай Андреевич.

... Все сидят на островке на разостланных ковриках, одеялах и пледах. Шуршат камыши. Легкий ветер, промчавшись, колышет их.

— Там взойдет,— указывает Корсаков на восток. Он раскрывает партитуру «Царя Салтана» и протягивает ее Глазунову.— Следите!

...Рассвет. Бледнеет на востоке небо. Зажигается рубиновая полоса. Торжественно выплывают облака. Рдеют их зубчатые гребни. В воду озера будто проливается кровь. В благоговейном молчании, которое всегда вызывает в такие минуты природа, сидят все на островке. Чуть слышно шумит камыш. Плещутся волны о камни.

Звучит музыка Корсакова. В ней голоса природы — и гомон птиц, и шелест листьев, и еле слышный перезвон вдали, и плеск волн.

— А теперь оглянитесь назад,— приказывает Корсаков.

На черном еще западе бродит ночная тень, набухают тяжелые тучи, только кое-где озаренные алыми лучами.

— Вот она, не отступившая ночь,— говорит Надежда Николаевна.

— Отступит, — убежденно произносит Николай Андреевич. — Будет богатырская победа света над тьмой. Вот и в «Салтане» — битва черного коршуна с лебедью белой.

Задумчиво лицо композитора. Он уже слышит вступление к этой сцене.

— Спектакля еще нет,— говорит Корсаков, обнимая Глазунова. — Декорации еще не поставлены, актеры еще не одеты, но море и облака готовы и начинают нашу сказку... Выбросило бочку море,— Корсаков как бы уже видит своих сказочных героев.— Вышиб дно царевич-богатырь... Пошел охотиться и...

Вглядывается Корсаков в игру облаков и воды. И кажется ему...

... Мечется лебедь по пенистым волнам, настигаемая коршуном, трепещет в неравной борьбе.

«Что за чудо, что за чудо!» — поет пораженный царевич Гвидон.

Стрела царевича метка. Сраженный ею, падает коршун-колдун, раскинув огромные крылья. Светом озарена спасенная Лебедь-птица. Золотом солнца загораются волны...

Прекрасным голосом Забелы поет Лебедь Гвидону:

«Ты, царевич, мой спаситель,
Мой могучий избавитель...
Отплачу тебе добром,
Сослужу тебе потом».

И в золотых лучах рассвета из морских глубин в феерической красоте возникает в дар Гвидону от Лебеди-птицы пресветлый город Леденец.

Раскрываются ворота чудесного города. Раздается радостный колокольный звон. Гремят пушечные выстрелы.

Полон чудес пресветлый город Леденец! Тридцать три богатыря, «все равны, как на подбор, с ними дядька Черномор», выходят из морской глубины.

... С улыбкой смотрит Корсаков.

... Вот он в небе, весь город Леденец с расписными башнями, церквами, кораблями у пристани — весь в золото-багряных облаках и набегающих тучах.

И появляется чудо из чудес — молодая гвидонова жена, распрекрасная Царевна-Лебедь. Все ближе и ближе ее лицо, похожее на лицо

Забелы. И снова поет она. И полна света, радости и торжества песня Царевны-Лебеди:

«Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу незримо
В милых мне сердцах.
Светел им со мной
Жеребий земной.
Горе сладко в песне.
В сказке мил и страх...»

...Корсаков, лукаво прищурившись, поворачивается к Глазунову, углубленному в чтение партитуры.

— Все на подлинно народной канве! — ахает восхищенный Глазунов. — И как выткано, и как вышито!

— Ну, Наденька, раз хвалит Глазунов... — с удовлетворением говорит Корсаков.

— Значит, хорошо... — улыбается довольная Надежда Николаевна. Оглушительный раскат грома прерывает их.

— Гроза? — удивляется Корсаков.

И впрямь, как бывает ранним утром, резко изменилась погода. Тучи все стремительней и яростней наступают друг на друга.

Дрожат, согнувшись под ветром, камыши. Шумят прибрежные ивы. Крупные капли дождя ударяют по листве.

— Гроза! Гроза! — звучат веселые возгласы детей.

— Скорей, «Салтан» в опасности! — Глазунов бежит под деревья, схватив в охапку партитуру оперы.

С веселым криком и смехом дети собирают коврики, одеяла, отвязывают лодки. Корсаков стоит на холме, подставляя голову ветру, не замечая все усиливающегося дождя. С наслаждением вслушивается он в шум грозы, в пение дождевых струй и в свистящий ветер в листве. Ему мерещится море, сказочный флот на высоких волнах...

... Все еще слышны отзвуки морской темы Корсакова. Партитура «Салтана» раскрыта именно на этих страницах. Надежда Николаевна за большим столом на террасе корректирует партитуру. Взъерошенный Глазунов, сидя напротив, что-то быстро, с увлечением записывает на нотных листах.

У открытого окна кабинета Николай Андреевич. Он просматривает газеты, привезенные Глазуновым, потом переходит к письму Стасова.

А молодежь собирается у большой, увитой плющом беседки. Оттуда слышны Корсакову шумные молодые голоса. Здесь и Маша Лебедева, только что приехавшая из Петербурга.

Корсаков встает с кресла. Лицо его нахмурено. Стоя, перечитывает он письмо Стасова.

— Здравствуйте, Николай Андреевич,— раздается голос Маши Лебедевой, подошедшей к окну.

— Приехали, Машенька? Очень рад!

... Они идут по далекой дорожке, откуда виден темнеющий лес, огромные ели, уходящие в небо. Издали доносится музыка «Салтана».

— Получили весточку?

— Вот, Николай Андреевич,— передает Маша папку с нотами.

— Ага! Ноты?.. Нашел все же время!

— Это в тюрьме написано, Николай Андреевич,— тихо говорит Маша.

— Ах, вот как! — Корсаков задумывается, потом ласково гладит Машу по волосам.— Беспокойный жених у вас, Машенька...

— А я не жалуюсь,— улыбнулась Маша.— А вот это — песни про царя... Запрещенные, конечно,— понижает она голос.— Максиму Горькому очень понравились...

— Позвольте, я не пойму... Да где же теперь Дмитрий Иванович?

— Уже на свободе. Под Москвой работает.

— Превосходно, — обрадовался Корсаков. — Вот что, Машенька, сообщите-ка ему, чтобы навестил меня в театре.

— Где? — не поняла Маша.

— В Москве, у Мамонтова, — хмурится Корсаков.

— Вы едете?

— Да. От Стасова тревожные известия... Придется ехать.

— Николенька! — послышался оживленный голос подошедшей Надежды Николаевны.— Слышишь? — указывает она в сторону беседки, откуда звучит хор молодежи.— Глазунов так вдохновился сегодняшним восходом солнца, что одним духом сочинил «Вакхическую песню» по Пушкину. Теперь сам поет с ними...

— «Да здравствует солнце, да скроется тьма!» — доносится к ним издали голос Глазунова.

— Что с тобой? — спрашивает Надежда Николаевна, всматриваясь в озабоченное лицо Николая Андреевича.

* * *

Москва. Пасмурный вечер. По небу плывут тяжелые тучи. Театральная площадь еще не освещена. У театра Мамонтова на Большой Дмитровке пусто. Мимо проезжают извозчики. Спешат прохожие.

У подъезда театра стоит Михайлов. Он почти неузнаваем, благодаря небольшой бородке и усам.

«Спектакли временно прекращены» — читает он анонс.

... Корсаков в театральной уборной Забелы.

— Вы меня так обрадовали, прислав эту арию Лебеди,— говорит Забела, медленно перебирая нотные листы «Салтана».— Такая безоблачная эта Царевна!

— А ведь вам невесело, Надежда Ивановна,— прерывает ее Корсаков.— И петь вам ее неохота. По глазам вижу.

— Нет, что вы? — протестует Забела.— А впрочем, вы правы, будто в душу заглянули. Не могу ее петь, Николай Андреевич, по крайней мере сейчас,— признается она.— «Для живых чудес я сошла с небес»... Вот уж не во время, Николай Андреевич... Жить так трудно... Муж мой нервно болен, — добавляет она, скрывая слезы. — А театр наш, говорят, закрывается... У Мамонтова какие-то осложнения на его железных дорогах... поговаривают даже о суде... На сердце темно, — улыбается с усилием Забела, — ничего лебединого...

— Да, лебединого мало,— соглашается Корсаков.

В дверь стучат.

— Войдите! — Забела с удивлением смотрит на вошедшего незнакомца.

— Вы? — обрадовался Корсаков, быстро поднимаясь навстречу Михайлову. — Вас и не узнаешь вовсе... — говорит он вполголоса, крепко пожимая руку своего ученика. — Дорогой мой, рад! Соскучился! Не отпущу вас теперь от себя!

— Боюсь помешать вам, Николай Андреевич,— негромко говорит Михайлов, кивая в сторону сцены.—Здесь затевается какой-то прощальный вечер...

— Вот вместе и пойдем,— решительно берет его под руку Корсаков.

... Зал театра освещен бесчисленными свечами в бутафорских канделябрах. Огромный стол утопает в яствах и цветах. Здесь присутствуют актеры труппы, художники, представители «Мира искусства», Дягилев, Глеб Раменский. Рядом со Стасовым — Корсаков и Михайлов.

— Друзья мои! — торжественно провозглашает Савва Мамонтов с бокалом в руке. Он в элегантном фраке, сверкающей манишке, с цветком в петлице.— Волею судеб я покидаю стены столь возлюбленного театра. А мечталось некогда: всех истинных творцов соединить одной цепью: з о л о т о й ц е п ь ю! — подчеркивает он, лукаво прищурившись. — Ведь и кот у лукоморья на золотой цепи разгуливает. Без золотой цепочки, видно, и котику не поется... Но что поделать?! Одолели завистники и высокопоставленные недруги! Банкрут! Еще, пожалуй, в острог упрячут. Не о себе скорблю. Савву Мамонтова не пришибешь! Театра жаль. Для того и собрал вас, чтобы не зачах театр, меня поджидаючи. Вот! — указал он широким жестом на Дягилева. — Сергей Павлович готов взять на себя продление дел. «Мир искусства» в живописи — есть, «Миру искусства» в музыке — пора быть!

Стасов что-то шепчет нахмуренному Корсакову.

— И от всей души прошу: приветствовать Сергея Павловича Дягилева и других, которые... А если с ними Николай Андреевич Римский-Корсаков!.. Да ведь тогда... За здоровье Николая Андреевича, господа!

— С величайшим удовольствием,— подхватывает довольный Дягилев.— Тем более, что принципиальной разницы между нами и Римским-Корсаковым я не вижу!

Корсаков вздрогнул. Все переглядываются

— Вот и чудесно, и виват! — спешит Мамонтов.

— Что? Что? — гремит голос Стасова.— Повторите-ка, сударь!

— Спор у нас о музыкальных тонкостях, не более,— продолжает уже Раменский.— И Николай Андреевич, подобно нам, уводит слушателей в мир чистейшей фантазии и грез, в мир, созданный волей композитора и далекий от грязи и сутолоки так называемой реальной жизни. Пора нам итти вместе!

— Что? Срам какой! — кричит Стасов, стукнув кулаком по столу.— Экая подтасовка!

— Преклоняюсь перед вашими сединами, Владимир Васильевич, — с тонкой иронией говорит Дягилев. — Но эти возгласы — грустное начало! И все же,— он почтительно кланяется Корсакову,— мы протягиваем руку.

Корсаков отодвигает свой бокал и встает из-за стола.

— Нет, господа,— говорит он сдержанно и негромко,— вашей руки я не приму. Всю свою жизнь я иду по нашей русской земле, вслушиваюсь в ее сокровенные голоса. Одного не отняли даже у самого обездоленного человека в народе нашем — песни. Ею и радости, и горе, и мечты его перевиты. И она — основа моих сказок. А впрочем... — он не договаривает фразы, безнадежно машет рукой в сторону декадентов и, резко повернувшись, с разгневанным лицом направляется к выходу.

— Куда вы, Николай Андреевич, помилуйте?! — догоняет его Мамонтов.

— Нет, не о «музыкальных тонкостях» у вас спор, господин Раменский! — неожиданно раздается голос Михайлова.— Корсаков — за жизнь, вы — за смерть!

Корсаков останавливается.

— Вот! — говорит Михайлов, быстро подходя к роялю. — Последнее произведение Глеба Раменского: «Полет в небытие!» — И Михайлов проигрывает отрывок из этого опуса Раменского — спотыкающийся, изломанный, лишенный смысла. — На земле дорогу потеряли. Только в «небытие» и остался путь, — Михайлов захлопывает крышку рояля. — Вы боитесь, господа. Под вами почва колеблется. Вот и оглушаете себя этой музыкальной галиматьей и прочим на заграничный декадентский манер.

Стасов аплодирует.

— А в сказках Римского-Корсакова,— с вызовом продолжает Михайлов,— не чахлый мир болезненных вымыслов, а бодрость и веселая сила. Они делают людей благородней и помогают народу в борьбе!

— «Борьба»... «Народ»... Не прикасайтесь немытыми руками к искусству! — визгливым фальцетом кричит Раменский, потерявший самообладание и весь свой аристократический лоск.

— Вы хотите похитить огонь с небес и поджаривать на нем картошку,— кричит кто-то из «мирискусников».

— Мы жаждем одной красоты,— поддерживает его Дягилев.— И находим ее всюду: и в добре и зле, безразлично...

— Подворье прокаженных! — грозно перебивает их Стасов.— Серов,— обращается он к художнику,— вижу и вас тревога томит. С кем якшаетесь? А Врубель. Он сам теперь, подобно «Демону» на его новой картине, вот-вот разобьется о камни...

— Неправда! Он силен и свободен, как титан! — высокомерно парирует Дягилев.

— Не лгите! — вдруг резко обрывает Врубель. — Я слышу свой собственный крик в безвоздушном пространстве.

— Успокойся, ты весь горишь, ты болен,— шепчет Забела, обнимая мужа.

— Вы стали между ним и будущим! — обрушивается Серов на декадентов.

— Нет, будущего не спрячешь! — вмешивается в спор Шаляпин. — Мы накопили здесь немалые силы и принесем их в любые театры, если случится...

— Мы создадим свое актерское товарищество! — горячо говорит Забела.— На паях...

— Да, да, на паях,— зашумели актеры.

— Последнее дело,— махнул рукой Мамонтов,— ни дирекции, ни руководства, ни денег...

— У них — Римский-Корсаков! — горячо отзывается Стасов. — Позовут и Рахманинова, и Ипполитова-Иванова, и других учеников Николая Андреевича. Ну вот и не сгинет русский оперный театр! — Заканчивает он с богатырской силой.

— Еще увидим,— выкрикивает Дягилев, окидывая всех уничтожающим взглядом,— на чьей стороне история!

— Ай-ай-ай! — всплеснул руками Мамонтов. — Объединишь их, как же! Фррр, фррр и — на дыбы! Волны через меня, выходит, перекатываются,— неожиданно обращается он к Михайлову.— А жаль. Мечтал я темноту и сиволапость нашу изъять и утвердить на Руси красоту неописанную... Жизнь люблю, искусство люблю! Высшее в нем наслаждение! А там, глядишь, и весь народ насладили бы красотой... Или не верите?

— А вы-то верите? Игра воображения, Савва Иванович, не больше. Денег у вас много, да не в деньгах счастье, как говорится, а в том, что за деньги можно купить. Красоту, например,— иронически прищуривается Михайлов.— Чтобы народ на этаком расписном поводке за собой по-

вести. Не тревожьте себя. Народ сам себе красоту добудет. Так, по крайней мере, у вас на заводах поговаривают.

С высокомерным видом слушает Михайлова Дягилев. Раменский нервно пощипывает свою бородку.

Внимательно прислушивается Корсаков. Стасов одобрительно кивает головой. Мамонтов насупился.

— А истинное искусство, если позволите, не только наслаждение,— заканчивает твердо Михайлов, — оно — судья жизни и в будущее окно... А вот и заря занимается, — неожиданно широко улыбается Михайлов, взглянув в окно.

— Не верю я в вашу зарю! — вдруг неистово выкрикнул Мамонтов. — Опустите шторы! — резко бросает он лакеям.

Корсаков у окна. Неожиданным движением распахивает его... Врывается свежий утренний ветер.

— Благодарю вас, — говорит Корсаков, крепко пожимая руку подошедшего к нему Михайлова. — Вижу, вы не зря пропускали мои пятницы.

— И значит, я все же ваш ученик? — с любовью и уважением смотрит на композитора Михайлов.

Глаза Корсакова мрачнеют.

— Боюсь, что мне самому надлежит кое-чему переучиваться, — в раздумье отвечает Корсаков.

В рассветной дымке безлюдна спящая Москва.

* * *

Пронзительный ветер гонит серые тучи. С грозным шумом катятся волны озера в Вечаше.

Корсаков с женой идут вдоль берега. Косым дождем падают на них сухие желтые листья.

Надежда Николаевна, удерживая срываемую ветром теплую шаль, с беспокойством наблюдает за мужем. Лицо Корсакова сурово и сосредоточенно.

— Что с тобой, Николенька? Ты приехал злой и все молчишь...

— Надя! — говорит Корсаков. — Я простился со сказкой и навеки.

— Что ты? — мягко и недоверчиво улыбается Надежда Николаевна. — Ты шутишь!

— Нет. Довольно о сказке,— продолжает Корсаков, не отводя глаз от бурлящих, пенящихся волн озера, напоминающего сейчас море. — К ней потянулись все эти «титаны»... «сверхчеловеки»... всякая мерзость!

Надежда Николаевна не прерывает мужа.

Ветер рвет шляпу Корсакова, распахивает полы его пальто, треплет бороду. Бурлят волны озера.

— Прав Михайлов, — продолжает все решительнее Корсаков. — Идет новый человек... Его и Мусоргский ждал... Слышишь? — говорит он, обнимая жену. — Беспощадный ветер! — Ему уже слышится музыка, возникают образы нового сюжета. — Он сметет и развеет все это подлое Кащеево царство. И Красу Ненаглядную вызволит из плена эта буря, Буря-богатырь!

— Николенька, — лукаво улыбается Надежда Николаевна, — да ведь это же снова сказка!

— Что ты говоришь? — виновато восклицает Корсаков. Но его творческий порыв не проходит, музыка все усиливается, образы уже овладели им.

— Значит, не умею без нее, без сказки! — говорит уже весело Корсаков. — Стало быть, от прадедов она во мне...

— Да, да, — горячо поддерживает Надежда Николаевна.

— Народ испокон века сокровенные надежды свои в ней выражал. Что ж, попробую и я в сказке несказочное сражение начать!

* * *

...Звучит музыка Римского-Корсакова. Овеянный ветрами, в тревожном гуле неутихающих бурь встает 1905 год.

Свинцовое небо над Петербургом кажется еще тяжелее и грознее. Пронзительны выкрики газетчиков о событиях русско-японской войны. Слушают петербуржцы мрачные сообщения, гнетущие новости.

«Вечная память героям...» «Поражение царских генералов...» «Подвиги русских воинов!..» Прокламацию читают в группе рабочих у заводских ворот. Среди них тезка Михайлова, знакомый нам по репетиции «Снегурочки» Митя Сазонов. С ним Маша Лебедева.

Гудят заводские гудки.

Медленно проезжает по улицам конный патруль. Патруль проезжает по Театральной площади.

Неторопливо поднявшись по ступенькам, Маша Лебедева скрывается в подъезде консерватории.

Бурно и мощно звучит симфоническая сюита Римского-Корсакова «Шехеразада». Идет оркестровая репетиция в Малом зале консерватории. Ученики за пюпитрами. Дирижирует возмужавший Дарьян.

— Странно, где же Николай Андреевич? — спрашивает заглянувший в зал Бернгард у Глазунова, присутствующего на репетиции.

— Не знаю... ведь он никогда не опаздывает, — скрывая тревогу, говорит Глазунов.

— Неужели не понимаете? — с язвительной улыбкой поясняет Соловьев Бернгарду. — Отсиживается дома... Время ведь тревожное...

* * *

...Музыку «Шехеразады» сменяют звуки всем известной в те дни песни «Врагу не сдается наш гордый «Варяг».

С нахмуренным мрачным лицом слушает ее Корсаков. Он стоит в пустынном дворе дома на Загородном проспекте. Ветер гонит бумажки по булыжнику двора, разметывает дым над трубами.

Маленький, с изнуренным лицом шарманщик вертит ручку шарманки. Несколько слушателей окружают его.

А по фасаду шарманки, под грязноватым стеклом, отражающим дымное небо, проплывает бумажная раскрашенная панорама.

Корсаков пристально смотрит на панораму.

Сцены боев, осада Порт-Артура, боевой строй кораблей проходит перед его глазами... Несколько картин пробегают она за другой, повествуя о гибели «Варяга».

— Еще раз, — просит Корсаков.

— В четвертый раз будет, — напоминает польщенный шарманщик.— Понравилось, должно быть?

В окне квартиры Корсаковых Надежда Николаевна.

— Николенька, — негромко окликает она мужа в приоткрытую форточку. — Ты простудишься... уже двадцать минут стоишь так...

Корсаков не отвечает. Снова играет шарманка. Снова плывет панорама.

— Крейсер «Варяг»! — задумчиво говорит Корсаков.

— Чего, ваше благородие? — переспрашивает шарманщик.

— А ведь, должно быть, стоя умирали моряки! — также задумчиво и тихо говорит Корсаков. — Как герои!

— Да-а... — протянул стоящий с ним рядом солдат на деревяшке.

* * *

Широким раскатом морского прибоя звучит последняя часть «Шехеразады». В вихревом темпе разворачиваются темы народного восточного празднества.

С блеском заканчивает Дарьян репетицию.

— Все отлично шло у вас, коллега, — одобрительно говорит ему Глазунов. — Только очень волнуетесь.

— Да, Александр Константинович! — вытирает лоб платком Дарьян. — Это меня так захватывает, что дышать трудно! Корсаков самое сердце Востока услышал и делает его близким для каждого... Хотелось бы и мне о собственном когда-нибудь написать так, как Римский-Корсаков! — с восторгом заканчивает Дарьян и снова вытирает платком вспотевшее и совершенно счастливое лицо.

— О да, я понимаю! — перебивает его остроглазый, с черными, как смоль, волосами худощавый испанец со скрипкой в руках. — Я есть сам Запад. Но и я хочет сказать, то есть говорить... Господин профессор, — обращается он к Глазунову, — разрешите отрывок? — Он быстро поворачивается к товарищам. — «Эспанское каприччио»... Часть третья, «Альборадо»! То есть, как это называется... Утренни зарья...

Студенты заиграли этот блестящий, искрометный отрывок из музыки Корсакова.

— Наша Эспанья! — кричит, не прерывая игры, молодой испанец,— то есть самая глубь понимания эспанской души, то есть сердце! И в мой сочиненный романс есть мюзика Корсаков, как мюзика мой народ есть в его сердце! Да, но почему же нет господина Корсакова? Или болен? Или несчастье? — затревожился он.

— Тссс!.. Он идет! — перебивает Дарьян.

В дверях показывается Корсаков.

— Я не был болен и со мной ничего не случилось, — негромко говорит Корсаков и подходит к столу.

Ученики замерли.

— Я поминал русских моряков, моих товарищей по флоту, погибших в боях. Простите, спешить не мог. Прошу вас почтить их память вставанием.

Молча стоят взволнованные ученики.

— Господа, — прерывает торжественное молчание Глазунов. — Исполним сейчас «Сечу при Керженце» Николая Андреевича, она посвящена битве русских людей с врагами.

Корсаков берет дирижерскую палочку.

Звучит мощная трагическая тема из «Сказания о граде Китеже».

* * *

... В музыку Корсакова, заглушая ее, врывается барабанный бой. 9-е января 1905 года...

Шеренга солдат с винтовками на прицел ждет команды.

— Стрелять! — кричит тучному генералу разъяренный великий князь Владимир Александрович. Он стоит в Зимнем дворце у окна, из которого видна площадь. — Низкая чернь атакует своего государя! Прекратить кощунственное шествие ко дворцу! Приказываю стрелять!

— Но, ваше высочество!

— Как начальник военного округа столицы, приказываю!..

... Залп... Другой, за ним третий...

Крик ужаса, женский вопль, рокот толпы потрясают морозный воздух.

Еще залп... Залпы и барабанный бой...

Вдоль Александровского сада, вдоль набережной бежит народ.

Падают убитые и раненые. Пороховой дым висит между опушенными инеем деревьями сада, клубится над сугробами, скользит над мостовой.

Пожилой рабочий, поддерживая раненого товарища, подбегает к ограде сада. Раненый не в силах итти. Это Митя Сазонов. Прижимая руку к груди, он опускается на заснеженный гранит тротуара.

Подбежавшая Маша Лебедева, встав на колени, старается привести его в чувство.

— Поздно, — говорит она пожилому рабочему. Слезы текут по ее лицу. — Сам уговаривал других не ходить...

— А ведь пошли! На свою беду! — с отчаянием говорит пожилой рабочий. — И он... чтоб народ не оставить... Митя, прости! — голос его пресекается.

Залпы продолжаются.

* * *

... К зданию императорской Публичной библиотеки подбегает Серов в распахнутом пальто, со сбившейся на бок шапкой. Он стремительно открывает тяжелую дверь подъезда.

В кабинете Стасова множество людей. Здесь и профессора, и студенты, и учительницы, и военные, и артисты, и случайные посетители. Серов с трудом пробивается поближе к Стасову. Издали видна только его седая, грозно закинутая голова.

— Позор! — слышатся возмущенные голоса.

— Ответ на это может быть только один! — гневно кричит студент.— Протест и борьба!

— Владимир Васильевич, — срывающимся голосом говорит Серов, подходя к столу. — Русских людей сегодня расстреливал великий князь Владимир Александрович — президент Академии художеств. Мне стыдно, что я художник. Вот, вот они, наброски сегодняшнего дня! — и он протягивает Стасову свои знаменитые впоследствии зарисовки событий 1905 года.

— Смотрите все! — громовым голосом говорит Стасов, показывая их. — Это достойно вашей чести и вашего мужества, дорогой Серов. Я горжусь вами!

Сквозь толпу протискивается испуганный сотрудник библиотеки:

— Владимир Васильевич, скандал! В читальном зале сборище... Произносят разные зажигательные речи. — Он подходит ближе и шепчет на ухо Стасову: — Сейчас будет говорить Максим Горький. С минуты на минуту ждут полицию... Я хотел предупредить вас.

Стасов выпрямляется во весь рост.

— Господа, я очень стар, — говорит он торжественно и просто. — Я помню Белинского, Герцена, Чернышевского. Мой друг — Лев Николаевич Толстой. Вот от их имени и от вас всех я хочу приветствовать продолжателя великих дел, пламенное сердце нашего времени господина Горького! Идемте к нему! Он будет сейчас выступать в соседнем зале.

* * *

Снова гудят далекие гудки. Тревожный вечер. На стенном календаре в кабинете директора консерватории Бернгарда значится: «9-е февраля 1905 года».

Бернгард нервно расхаживает по полутемному кабинету.

— Да присядьте вы хоть на минуту, — раздраженно прикрикивает на него профессор Соловьев, стоя у дверей и прислушиваясь к шуму, доносящемуся из Малого зала консерватории.

— Сходка учащихся длится уже четыре часа. Можно с ума сойти!— с дрожью в голосе говорит Бернгард. — Что они там постановят?

— Что-нибудь прегнусное, в современном стиле, — злобствует Соловьев.

... Сходка учащихся консерватории в разгаре. Уже совсем поздно. За окнами темно. Слышатся далекие гудки.

В зале, освещенном колеблющимися огнями свечей, собрались ученики. Они устроились на скамьях, стульях, подоконниках, забили проходы.

На фоне большого органа, поблескивающего серебром огромных труб, разместился президиум. На самодельной трибуне — Маша Лебедева. Темные пряди волос разметались по ее разгоряченному лбу.

— Вы слышите эти гудки? — звонким голосом говорит Маша. — Вот уже месяц, как они звучат! Они зовут всех, всю Россию примкнуть к забастовке, которую начали петербургские рабочие. Неужели мы, музыканты, не услышим этого призыва?

— Браво! Правильно! — раздаются горячие одобрительные голоса.— Начнем голосование!

— А я не согласен! — вскакивает розовощекий толстяк из задних рядов. — Это бунт, господа! Ведь директор Бернгард...

— Вывести вон! — перебивает ожесточенный возглас. — Маменькины сынки!

— Пора нам понять, — горячо призывает оратор, сменивший Машу на трибуне, — что дело не в мелких победах над господином Бернгардом...

— Верно, коллега!

Табачный дым стоит в воздухе. Колеблются огни свечей.

— В ответ на расстрелы и кровь Девятого января, — с силой продолжает оратор, — нам надо сплотиться и бастовать при круговой поруке...

— Долой самодержавие! — крикнул кто-то в зале.

— Долой! — повторяет несколько голосов...

...В дверях директорского кабинета — Бернгард и Раменский.

— Успокойте их, Глеб Михайлович, — лепечет в страхе директор Бернгард. — Хоть несколько слов скажите. Вас они послушают...

Раменский с надменным видом проходит к трибуне сходки. Его холеное лицо чуть обрюзгло за эти годы, веки припухли.

— Я выражаю протест, господа! От имени педагогов, дирекции и от себя лично!..

Шумом негодования отвечает зал. Звенит звонок председателя.

— Что нам за дело до гудков и прочего? — невозмутимо продолжает Раменский. — Я предпочел бы заткнуть уши ватой, чтобы не испортить... слуха и вкуса!

Гул возмущения прокатывается по залу.

— Не нам решать судьбы Российской империи, — игнорируя шум, декламирует Раменский. — Если есть недовольные, обратитесь к директору... Но следовать за бунтовщиками недостойно истинных художников!

— Вот как? А, по-вашему, достойно терпеть штык, казацкую нагайку? — раздается возмущенный голос из зала.

— И расстрел Девятого января, — добавляет другой.

— Или это не волнует ваше возвышенное сердце?..

Раменский пожимает плечами. Глаза его наглы, губы презрительно кривятся:

— Если на власть подымают руку, что поделаешь, — опускается карающий меч!

Крики, свистки покрывают его слова.

Сидящая в первом ряду Маша Лебедева стремительно подходит к трибуне. Лицо ее бледно, глаза горят ненавистью.

— Вы просто... негодяй! — говорит она и замахивается, чтобы ударить его по лицу. Машу удерживают товарищи. Раменский поспешно ретируется.

— Слушайте! Слушайте! — кричат в зале.

— Слово имеет товарищ Дмитрий, — провозглашает Дарьян.

— Михайлов! Товарищ Михайлов! — пронеслось по залу.

— Да ведь он же в ссылке?

— Был да сплыл! — отвечает кто-то с торжеством.

Вместе с группой рабочих к трибуне проходит Михайлов. Борода его стала больше, но лицо попрежнему весело и молодо.

— Товарищи! — начинает он просто, — мы приветствуем вас от имени Петербургского комитета большевиков.

Зал отвечает аплодисментами.

— Он ленинец! — вскрикивает кто-то.

— Не мешайте слушать!

Седобородый рабочий, сняв очки в металлической оправе, пытливо и весело оглядывает молодые возбужденные лица.

— Рабочие Петербурга не сомневаются, дорогие товарищи, — говорит он, — что вы примкнете к общей борьбе. Ведь оркестрам полагается шагать вместе с армиями в бой! Так что и вам, конечно, не пристало отставать...

Шумными аплодисментами, гулом одобрительных возгласов приветствует молодежь слова рабочего:

— Правильно!.. Конечно, не пристало!..

— К победе, товарищи!..

На трибуне Михайлов.

— Хорошо звучат ваши голоса, друзья, — говорит он с подъемом.— Мы рады новым единомышленникам и бойцам.

Тишина в зале. Все внимательно слушают Михайлова.

— Революция началась. И наша партия учит нас не разжимать кулаков до решительной победы!

Маша, суровая и гордая, не спускает глаз с Михайлова.

— На весь мир прозвучит наша музыка! — продолжает Михайлов.— Во славу свободного человека, свободного труда, во славу русского пролетариата, несущего свет всему миру и будущему!

Гром аплодисментов раздается в ответ на его слова.

В директорском кабинете горят свечи и керосиновые лампы. Совет профессоров ждет решения сходки.

— Ах, вот и вы, Николай Андреевич!.. Наконец-то! — подбегает к вошедшему Корсакову обрадованный Бернгард. — Подумайте только! Политический митинг в консерватории!

Корсаков, спокойный и сдержанный, как всегда, молча раскланивается с коллегами.

— Пришли их представители! — испуганным шепотом сообщает секретарь дирекции.

— Впустить их, — машет рукой Бернгард, в изнеможении опускаясь в кресло.

Первой входит Маша Лебедева, за ней — знакомые нам ораторы сходки.

Раменский исподлобья поглядывает на них.

Глазунов что-то шепчет Лядову, и оба смотрят на делегата, читающего постановление сходки.

Внимательно слушает Корсаков.

— «Наше решение — объявить забастовку! Занятия прервать! Призвать педагогов поддержать нас!»

По лицу Бернгарда забегала улыбочка, он облизывает пересохшие от волнения губы.

— Да, да, не сомневаюсь... Значит, так... Полагаю, что совет будет на вашей стороне, — заверяет он молодежь.

Закрывается дверь за представителями учащихся. Судорожно мечется по стене кабинета тень негодующего профессора Соловьева.

— Я предлагаю занятия продолжать!.. — кричит он визгливым голосом. — Вызвать полицию... Беспощадно исключать всех, кто нарушает священный порядок нашей консерватории!

— Слово имеет Николай Андреевич! — почтительно говорит Бернгард, взглянув на поднявшегося Корсакова.

Все с интересом и нетерпением смотрят на Николая Андреевича.

— Я человек труда, и забастовки мне непривлекательны, — не повышая голоса, начинает Корсаков.

Бернгард и Соловьев с удовлетворением переглядываются.

— Но если в этом проявляются те устремления, которым я крайне сочувствую, — усиливая голос, с засверкавшими от гнева глазами продолжает Корсаков, — ненависть к бесчеловечному режиму расстрелов и нагайки... Я, господа, присоединяюсь к постановлению сходки и голосую за прекращение занятий.

Мертвая тишина стоит в комнате. Только тиканье часов нарушает молчание.

* * *

Снова кабинет Бернгарда. Утро. За окном падает мокрый мартовский снег.

Римский-Корсаков, едва сдерживая ярость, говорит Бернгарду, указывая на окно:

— Это преступление! Это позор!

За окном у подъезда консерватории — стычка студентов с полицейскими и казаками. Бастующие пикетчики удерживают штрейкбрехеров, идущих на занятия в консерваторию под охраной полицейских чинов. Конные казаки расправляются с забастовщиками. В ход пущены нагайки. Забастовщики сопротивляются. Раздается выстрел.

— Прекратите, слышите? — кричит Корсаков Бернгарду и вошедшему Соловьеву. — Вы исключаете пачками... Полицейские стреляют в учащихся... Так не останавливают забастовки! Трусливо и подло, господин директор! И вы стыдитесь, господин Соловьев! Вы оба не лучше жандармов!

— Как вы только можете? — оскорбился Бернгард.

— Вот видите, каков он?! —злорадствует Соловьев.

— Я напишу об этом! Так и знайте! — обрывает Корсаков и уходит из кабинета.

* * *

В тысячах экземпляров печатается письмо — протест Римского-Корсакова в газете.

Письмо в руках учащихся консерватории.

Читает его Бернгард, подчеркивая синим карандашом строчку за строчкой.

Читают его в кружке рабочих.

Читает художник Серов в своей мастерской.

Читают Раменский и Дягилев в купе экспресса, отправляющегося в Париж.

Читает его в черносотенном «Новом времени» профессор Соловьев какому-то важному полицейскому чину.

Читает его сановная знать во дворце великого князя Владимира Александровича.

Сам Корсаков читает текст постановления:

«Господина Римского-Корсакова... уволить из числа профессоров Санкт-Петербургской консерватории...»

...Стремительно раскрываются двери консерватории. В них врывается Глазунов. В большой зимней шапке, в распахнутой шубе он похож на рассвирепевшего гиганта.

Одну за другой раскрывая двери, он устремляется в кабинет дирекции. Возмущенный, грозный он стоит перед взъерошенным, жалким Бернгардом.

— Теперь уже господин Соловьев — директор консерватории. Прошу вас обратиться к нему, — говорит Бернгард, отходя от стола.

— Все равно! — резко поворачивается Глазунов к Соловьеву. — Вам всем придется извиниться перед Корсаковым, возвратить его или... Вот мое заявление об уходе.

И он бросает бумагу на стол.

Соловьев хочет что-то сказать, но Глазунов уже покинул кабинет...

...В коридоре он видит Лядова, тот, покуривая, стоит у замерзшего окна.

— Что вы здесь делаете, Анатолий Константинович?

— Думаю, — спокойно отвечает Лядов.

— Все еще думаете? — вспыхнул Глазунов. — Вам следует немедленно подать заявление об уходе!

— Да, да, конечно... — неторопливо говорит Лядов. — Я это сделал... десять минут тому назад!

Глазунов двумя руками крепко пожимает ему руку.

* * *

— Вот... сто тридцать профессоров протестуют, мамочка, — с возбуждением читает вслух Надя, младшая дочь Корсакова.

Надежда Николаевна в гостиной с детьми. Стол, диван, кресла буквально завалены газетами, письмами, открытками, телеграммами.

— А это из Москвы сочувствие папе, — продолжает Наденька. — Станиславский, Немирович-Данченко, Качалов... Ух, сколько подписей.

— Телеграмма из Парижа, — откладывает отдельно телеграммы Соня, — а это из Стокгольма...

— От союза горных инженеров, — вскрывает новые конверты Володя, — от медицинских деятелей. От рабочих из Николаева.

— Друзья мои, где он? Где наш именинник? — окликает их вошедший Стасов. Прямо с улицы, раскрасневшийся, подвижной, он выглядит все еще могучим и красивым, несмотря на свои восемьдесят с лишним лет.

— Как всегда, работает, — отвечает Надежда Николаевна, целуя Стасова в лоб.

Стасов на цыпочках приближается к двери кабинета Корсакова, стучит и входит.

Николай Андреевич погружен в работу, просматривает листы учебника оркестровки.

— Кланяюсь вам, — обнимает Корсакова Владимир Васильевич. — От всех сподвижников, старых и новых, — поклон! Это же слава — от царственной нечисти претерпеть. Они вот Горького в крепость засади-

ли. Льва Толстого анафеме предали. А вас уволили. Гордитесь, друг мой!

— Николенька! — прерывает их взволнованная Надежда Николаевна, входя в кабинет. — Вот удивительное письмо,—в глазах ее слезы,— «Уволенному профессору Римскому-Корсакову, — читает она,—от девятнадцати крестьян из шести деревень Юрьевского уезда Владимирской губернии...»

Растроганный Стасов опускается в кресло.

— «...Поняли мы, что пострадали вы за правду, — продолжает читать Надежда Николаевна, — мы, крестьяне, предъявляем вам свое сочувствие и к настоящему письму приложены собранные нами деньги: два рубля семнадцать копеек...»

Корсаков неподвижен. Он потрясен.

— Вот она всегда неожиданная родная наша Рассеюшка! — говорит тихо Стасов. — В какой тьме какой огонь пламенеет! Нет, это надо положить на музыку, Корсинька! Это — оратория и притом героическая. Вот Бетховен, Моцарт, Лист, — показывает он на висящие на стене портреты, — могучие гении, а такого триумфа, радости и у них не было. Это уж наша... российская слава!

Корсаков молча перечитывает письмо крестьян.

— Николай Андреевич, можно? — раздается голос Глазунова. Он входит в комнату, окруженный учениками и молодыми преподавателями консерватории.

— Мы к вам от комитета бастующих, — рапортует Маша Лебедева.

— Разрешите нам, бастующим, — говорит Глазунов, — поставить вашего «Кащея», Николай Андреевич...

— В пользу семей жертв Девятого января... — добавляет Дарьян.

— От всей души разрешаю! — говорит Корсаков, — создадим, наконец, свой спектакль и без посредников! Ох, как нужно, как хочется с народом встретиться лицом к лицу.

— Может быть, это и есть, наконец, наш заветный и дорогой театр, — добавляет тихо Стасов.

* * *

Афиша:

В ВОСКРЕСЕНЬЕ,
27 МАРТА 1905 ГОДА,
В ПОЛЬЗУ СЕМЕЙ ПОСТРАДАВШИХ 9-го ЯНВАРЯ
«КАЩЕЙ БЕССМЕРТНЫЙ».
ОПЕРА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Театр пассажа переполнен до отказа. Здесь интеллигенция столицы, рабочие, студенты, курсистки, девушки-работницы.

Спектакль уже идет к концу. С огромным вниманием слушает зал. С подъемом дирижирует Глазунов.

Рушится темное, мрачное Кащеево царство... В бессильной ярости мечется по сцене обреченный на смерть Кащей:

«Назло всем вечно буду жить.
Сгублю, дыханьем отравлю все!
Проклятье вам! О смерть моя!»

И падает Кащей мертвым у двери своего терема... Поют светлые радостные голоса за сценой. Рассеиваются мрачные тучи. Светлеет небо. Распахиваются ворота, и перед взором зрителей открывается залитая солнцем поляна, покрытая весенними травами, цветами.

В воротах — Буря-богатырь:

«На волю, на волю!
Вам Буря ворота раскрыла!»

Торжествуют освобожденная из плена Царевна—Ненаглядная Краса и ее возлюбленный Иван-королевич. Радостно звучит их дуэт:

«О красное солнце, свобода, весна и любовь!»

Заключительную строфу поет мощный хор за сценой:

«О красное солнце, свобода, весна и любовь!»

Этим хором торжественно дирижирует сам Римский-Корсаков.

Падает занавес... Всех охватывает восторг и волнение. До самого сердца доходит революционная мысль спектакля.

— Римского-Корсакова! — кричит зрительный зал. Все, аплодируя, поднимаются со своих мест.

Исполнители и ученики окружают Корсакова. Здесь Михайлов и Маша. Корсаков возвышается над ними, счастливый и веселый. Он смотрит на Надежду Николаевну, сидящую в ложе, на своих уже взрослых детей, на группу рабочих, приветствующих его, на Забелу-Врубель, которая аплодирует, стоя рядом с Шаляпиным.

Стасов поднимается на скамью и кричит, указывая на Корсакова:

— Слава великому бойцу «Могучей кучки»! Слава! Как начал бунтарем, так и в наши дни входит Римский-Корсаков бунтарем! Сказка сказкой, а бой-то не сказочный!..

Весь зал поворачивается к Стасову и устраивает овацию могучему старцу, который полвека нес на плечах своих тяготы российского искусства.

И вдруг грянул в театре голос Шаляпина. Его поддержали десятки других голосов. Звучит знаменитый хор из «Псковитянки» Римского-Корсакова.

«Осудари — псковичи,
Собирайтесь во дворы,
Притупились топоры,
Зазубрилися мечи!»

Свистят растерявшиеся полицейские. Они врываются в зал, появляются на сцене, требуют опустить занавес. Полицейский пристав кричит в лицо композитору:

— Приказ генерал-губернатора Трепова запретить исполнение Римского-Корсакова повсеместно! По всей России играть и петь запрещается! Вот циркуляр с подписью и печатью... Рразойдись!!!

— Долой самодержавие! — слышится в ответ из зала.

Двое полицейских крутят лебедку, опускающую занавес.

Падает с грохотом железный занавес, чуть не задев Корсакова, стоящего у рампы...

— Николай Андреевич! — Михайлов стремительным движением успевает отвести Корсакова в сторону.

Звучит все громче и громче мощный хор. Весь театр стоя поет огневую песню восставших свободолюбивых псковичей.

«Али не на чем точить, —
запевает Шаляпин, —
Ни мечей, ни топоров?»

«Гой, гой!! —
поет хор.

Али негде нам сложить
Буйны головы за Псков?
Гой, гой!»

С веселым вызывом, со страстью дирижирует Михайлов. Маша поет рядом с ним.

Жадно слушает Корсаков. Стасов сжимает его руку.

— Стоит жить?! А, Николай Андреевич?!

— Да, — говорит Корсаков. — Да!

* * *

В песню псковской вольницы врываются ружейные залпы, скорбные раскаты траурного марша, барабанный бой.

Возникает надпись: **1907 год.**

Из зеркальных окон дворца великого князя Владимира Александровича видна безлюдная безмолвная набережная Невы.

Великий князь принимает в своем кабинете нескольких чиновников от искусства. Среди них и профессор Соловьев.

На огромном столе великого князя — пачки газет разного формата, русских и иностранных. Изогнувшись дугой в почтительной позе, докладывает Соловьев:

— Так точно, ваше высочество... В 1905 году произведения Римского-Корсакова были вовсе запрещены, из репертуара изъяты!

— Но теперь не пятый год! — прерывает его великий князь. — Все входит в незыблемый круг правопорядка... Кто кается, кто упрятан, а кто... — он делает красноречивый жест. — Тишь да гладь, как говорит наш добрый народ!.. И теперь нам нечего отстранять такого композитора, — продолжает он с благодушным видом, указывая на ворох газет. — Весь музыкальный мир аплодирует ему!

— Да, ваше высочество, — с кривой улыбкой подтверждает Соловьев. — Концерты Глеба Раменского прошли в Париже незамеченными, а пребывание там Римского-Корсакова превратилось в сплошной триумф...

— Да, да, да, — кивает великий князь. — Нас уверили, что лучше иностранной музыки нет... А иностранцы советуют своим музыкантам учиться у Корсакова! Ерунда какая! — Великий князь разражается своим обычным деревянным смехом. Потом выпрямляется и обводит присутствующих оловянными глазами. — Нам нужно сделать этого сказочника в полной мере благонамеренным! Пора! Этого требует наш престиж. Надеюсь, сейчас мы сумеем справиться и с таким противником... Пусть он напишет нечто прославляющее дела нашего благословенного монарха... Ну, что он сочиняет, к примеру, теперь? А? — спрашивает великий князь Соловьева.

— Опять же сказочку, ваше высочество, — сладко улыбается Соловьев. — О «Золотом петушке».

* * *

Заглавный лист партитуры:

«ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК»
НЕБЫЛИЦА В ЛИЦАХ.

Яркая, сочная зелень окружает террасу дачи Корсакова. Солнечные, веселые блики играют на лице Николая Андреевича. Он лукаво улыбается, перелистывая партитуру.

— А вот и он, — радостно встречает Корсаков Глазунова, входящего на террасу, становится во фронт, щелкает каблуками и отчеканивает:

— Спасибо, что удостоили посещением, ваше превосходительство. Без вас и не начинаем, господин директор консерватории!

— Полно вам, — машет рукой Глазунов и с нежностью целует Николая Андреевича. Потом он сбрасывает свою соломенную шляпу и кладет в кресло тяжелый портфель. — Мне хоть в петлю. Прямо из моего директорского кабинета — и в петлю! Ей-богу, ни одна балерина в моей «Раймонде» таких па не выделывает, какие мне приходится! Трудно, Николай Андреевич, — говорит он хмуро. — Кстати, Машенька Михайлова к мужу в Сибирь уехала.

— Да, невесело, — помрачнел Корсаков.

— Боюсь, как бы всю консерваторию по тюрьмам не рассадили...

— А без вас что было бы? — говорит Николай Андреевич. — Горжусь, что музыканты добились все же кое чего в славной памяти девятьсот пятом году. Первого своего выборного директора все же имеем! А там — «грудью подайсь», как говаривал покойный Стасов.

На террасу выходит в сопровождении Надежды Николаевны Лядов. Он неузнаваем: на нем золотая бумажная корона и золотое облачение, сшитое из старого парчового халата.

— Ну вот вам и его величество, царь Додон, — говорит Надежда Николаевна, поправляя его корону. Нельзя без смеха смотреть на красный короткий носик царя Додона, вытаращенные глаза и унылую бородку.

— «Я вас здесь затем собрал, — с острым юмором поет Лядов нарочито примитивный речитатив царя Додона, — чтобы каждый в царстве знал, что могучему Додону тяжело носить корону...»

— Так, так. И отлично! — жестко смеется довольный Корсаков. — Царя Додона и царствие его осрамим окончательно!

— Всем цензурам наперекор, — озорно говорит Надежда Николаевна. — Мы дома сыграем, пока не выпорхнет наш золотой петушок на волю!

— Хороша, хороша! — восхищенно встречает Корсаков Забелу, одетую в костюм Шемаханской царицы. — Что, силен повелитель? — указывает он на Додона. — Обольщайте его на погибель!

— Играла я у вас красоту самоотверженную и счастливейшую, Николай Андреевич... — без улыбки говорит Забела. Ее похудевшее лицо и огромные усталые глаза носят следы пережитого горя.

— А теперь сыграйте жестокосердную!

— Да, Николай Андреевич. Ненавидящую!

— Они другой красоты и не стоят, — говорит Корсаков. — За все беды отомстить сумейте... За вашего мужа, болезнь его... И за невеселую жизнь и за всех хороших людей, которым поперек горла Додоново царство.

...Беседка и лужайка превращены в своеобразную сценическую площадку. Установлены веселые, яркие декорации. На траве, на табуретах разместились оркестранты. Это дети композитора и его ученики. Дирижирует Дарьян.

Звучит блестящая, поистине щедринской силы, сатира Корсакова... Ново и остроумно решение спектакля. Поет Забела, таинственная и злая Шемаханская царица, обольщая Додона. Беспощадно глумление над ним композитора, исполнительницы-певицы, Лядова в роли Додона... Пляшет скомороший царь по ее приказу, распевая при этом любовную арию на мотив «Чижика».

Все хохочут и аплодируют.

...И вот звучит знаменитая сцена шествия. В разнообразных и фантастических костюмах проходит свита Додона и Шемаханской царицы. А за ней появляется и сам царь с царицей.

Близится финал. Требует обещанной награды Звездочет. Требует

себе он Шемаханскую царицу. Убивает его неблагодарный царь. Слетает со спицы Золотой петушок. Насмерть клюет в темя царя Додона. Издевательски, гротесково звучит хор:

«Он, премудрый, руки сложа,
Он народом правил лежа...»

Падает расписной занавес. Корсаков подходит к нему.

— Как печально окончилась наша сказка, друзья мои, — лукаво говорит он. — Царь убит, ужасно! Но чего только не случается в сказке? — улыбаясь, продолжает Николай Андреевич, весело взглянув на молодежь. — А в жизни и того сказочнее будет.

Медленно оглядывает он всех — и друзей, и родных, и учеников, и голубое небо, и листву, и, должно быть, будущее, которое мерещится ему издавна.

— Запоет на заре петух... — тихо говорит композитор. — Запоют веселые голоса в ответ... Вся наша Россия запоет... Для того и живу!

Звучит светлая, утверждающая радость жизни музыка Римского-Корсакова.

Ю. РАЙЗМАН

Народный артист Латвийской ССР

О ТВОРЧЕСКОМ РОСТЕ МОЛОДЫХ КИНОАКТЕРОВ

Сравнительно недавно, еще пять-шесть лет тому назад, молодые актеры, окончившие ВГИК, не имели фактически никакой связи с производством. Они были неизвестны даже основной кинематографической режиссуре, не пользовались доверием этой режиссуры и в большинстве своем проходили мимо кинематографа, так и оставаясь неузнанными. И только небольшая часть молодых актеров появлялась на экране.

В те годы среди кинорежиссеров еще были распространены ошибочные представления о том, будто только театральный актер умеет владеть словом и что даже у молодого театрального актера в этом отношении значительно больше опыта, чем у кинематографического.

Только за последние три-четыре года в оценке кинематографической актерской молодежи произошел резкий перелом. Большую роль здесь сыграло прежде всего то, что на актерский факультет ВГИК пришли более квалифицированные руководители и педагоги. Большое значение имела также организация своего театра, который уже в некоторой степени стал центром творческой жизни кинематографической молодежи.

Молодые талантливые киноактеры все чаще и чаще появляются на экране, они создали ряд замечательных образов, принесли с собой свежую струю молодости и показали, что наша актерская молодежь ни в чем не уступает ни киноактерам старшего поколения, ни видным и опытным актерам театра.

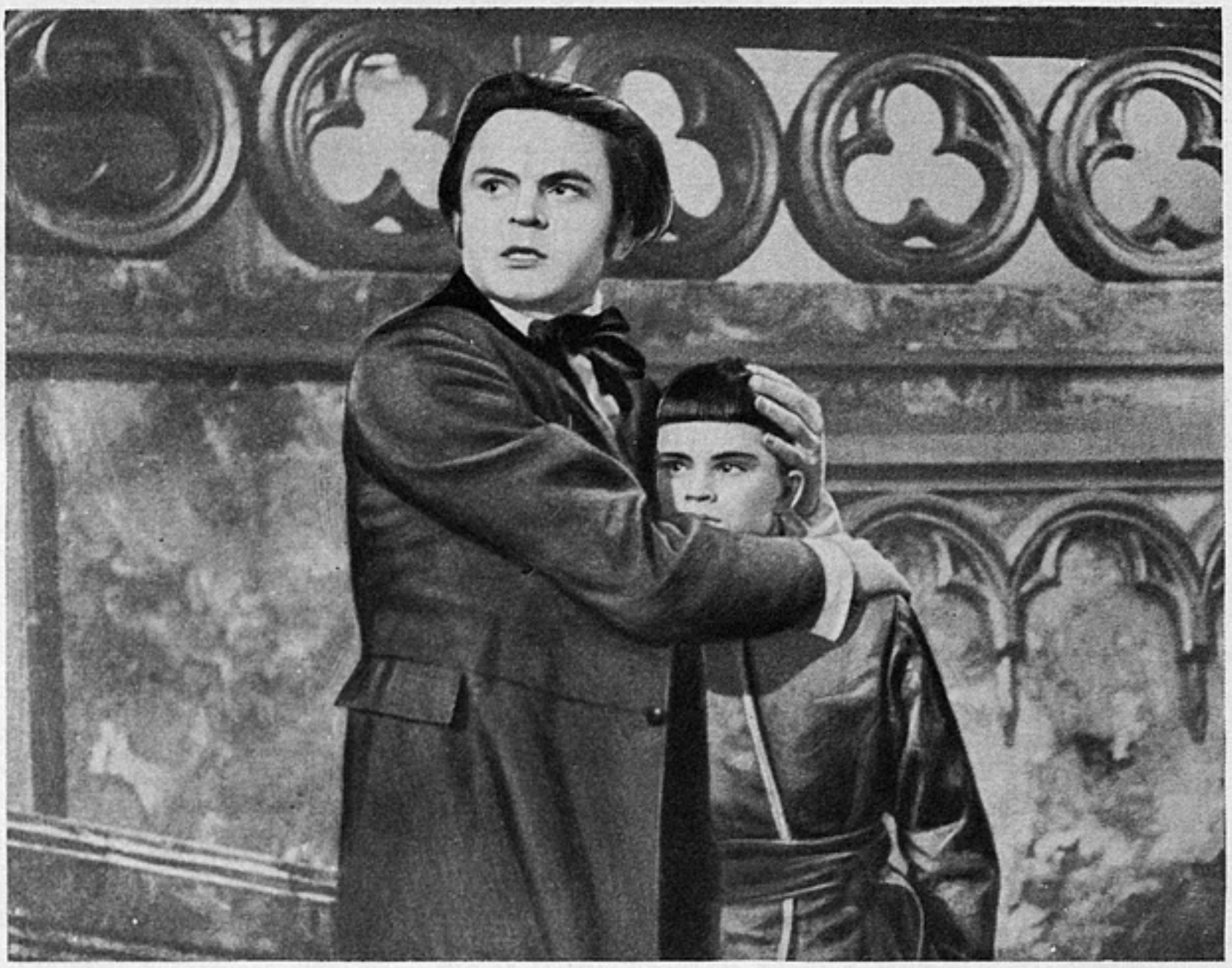
Из тех пятидесяти человек, которые собраны в Театре киноактера, двадцать молодых актеров уже снимались в главных ролях в одной, двух или даже в трех картинах. Уже стали широко популярны имена таких актеров, как Л. Шагалова, И. Макарова, О. Иванова, М. Крепкогорская, С. Бондарчук, К. Лучко, А. Чемодуров, Л. Драновская, С. Гурзо, В. Иванов, Н. Мордюкова, Е. Савинова, Т. Носова.

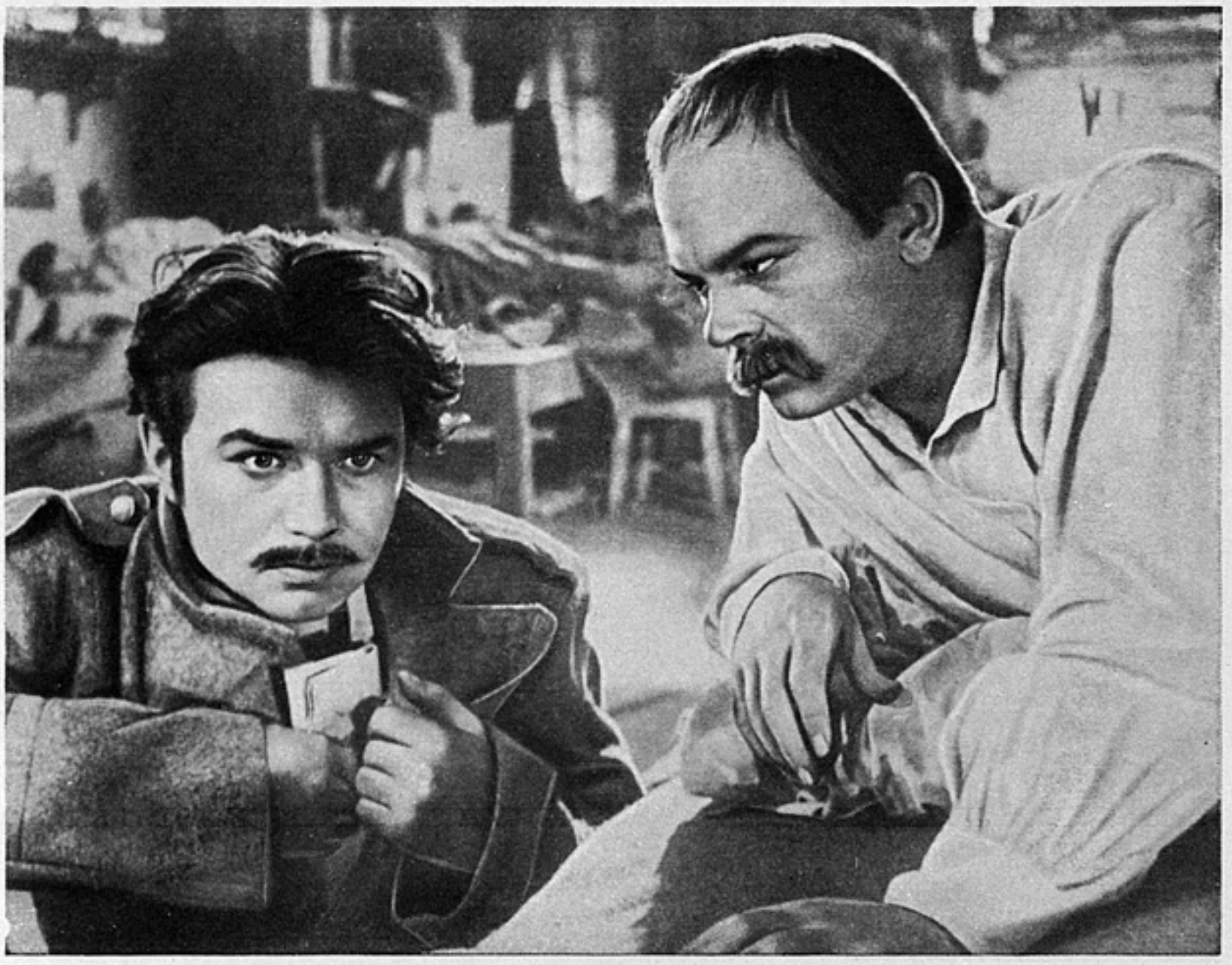
Многие созданные ими образы надолго останутся в памяти зрителя и будут служить образцом того, каким может и должен быть молодой советский человек.

Одним из лучших примеров этого является фильм «Молодая гвардия». В нем очень интересно показали себя многие молодые актеры.

Две работы Шагаловой — одна в роли Борц в фильме «Молодая гвардия», другая в роли молодой героини спектакля «Три солдата» — говорят о ее несомненном даровании и большом актерском обаянии. При почти неизменной внешности молодой актрисе удалось создать два различных характера, что особенно ценно, так как свидетельствует о способности к перевоплощению и позволяет очень многого от нее ожидать в будущем.

Задача, стоявшая перед И. Макаровой, исполнительницей роли Любы Шевцовой, была чрезвычайно сложна. Надо было не только познакомить нас с подпольщицей Шевцовой, но и создать отличающийся от нее по внешнему облику, по манере говорить и держаться образ «Любки-артистки» — бездумной, легкомысленной, глуповатой и даже вульгарной девицы. Такой Макарова и сделала свою героиню в эпизодах с фашистскими офицерами. Но зрителя ни на секунду не покидает вера в ог-



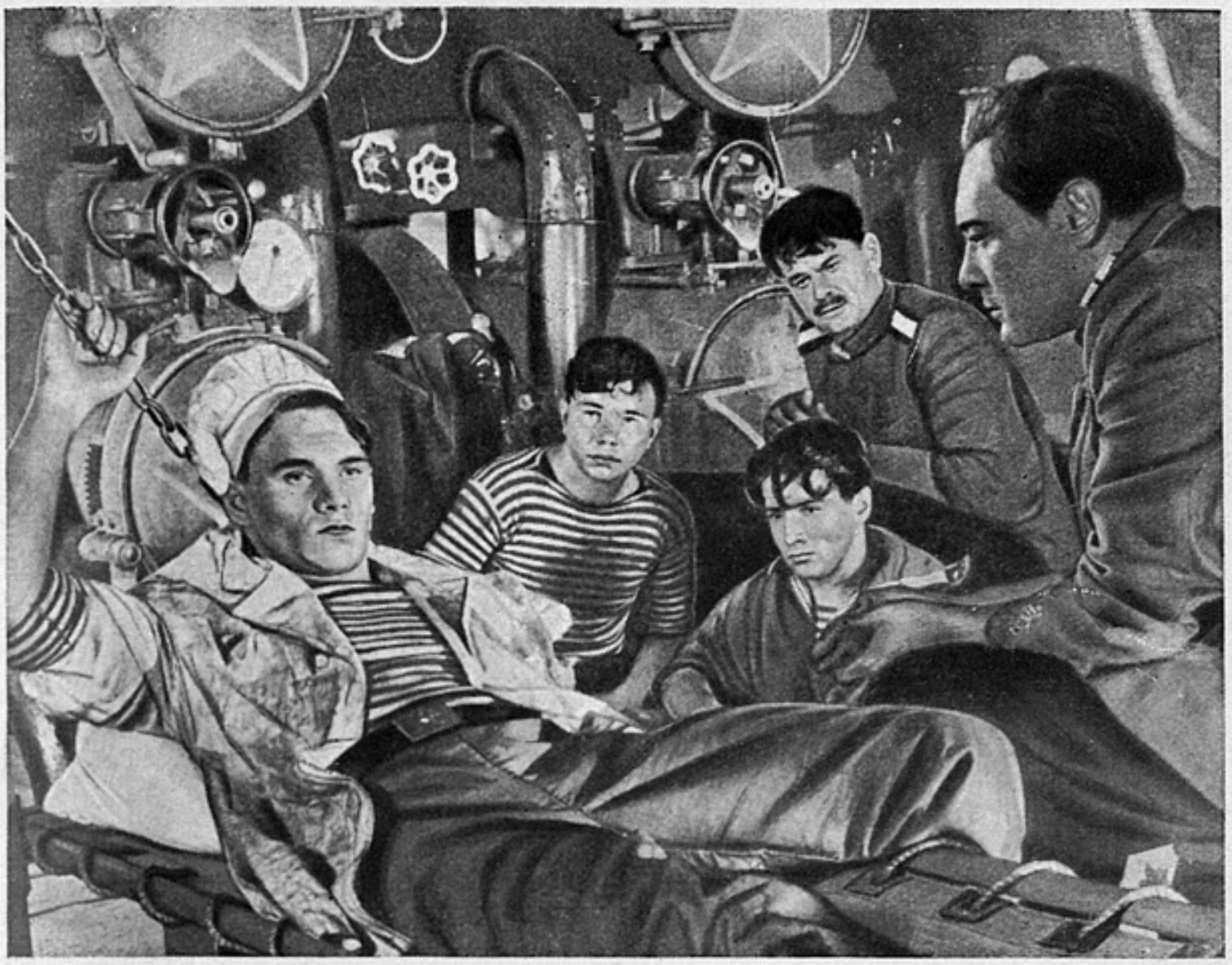


«Тарас Шевченко»

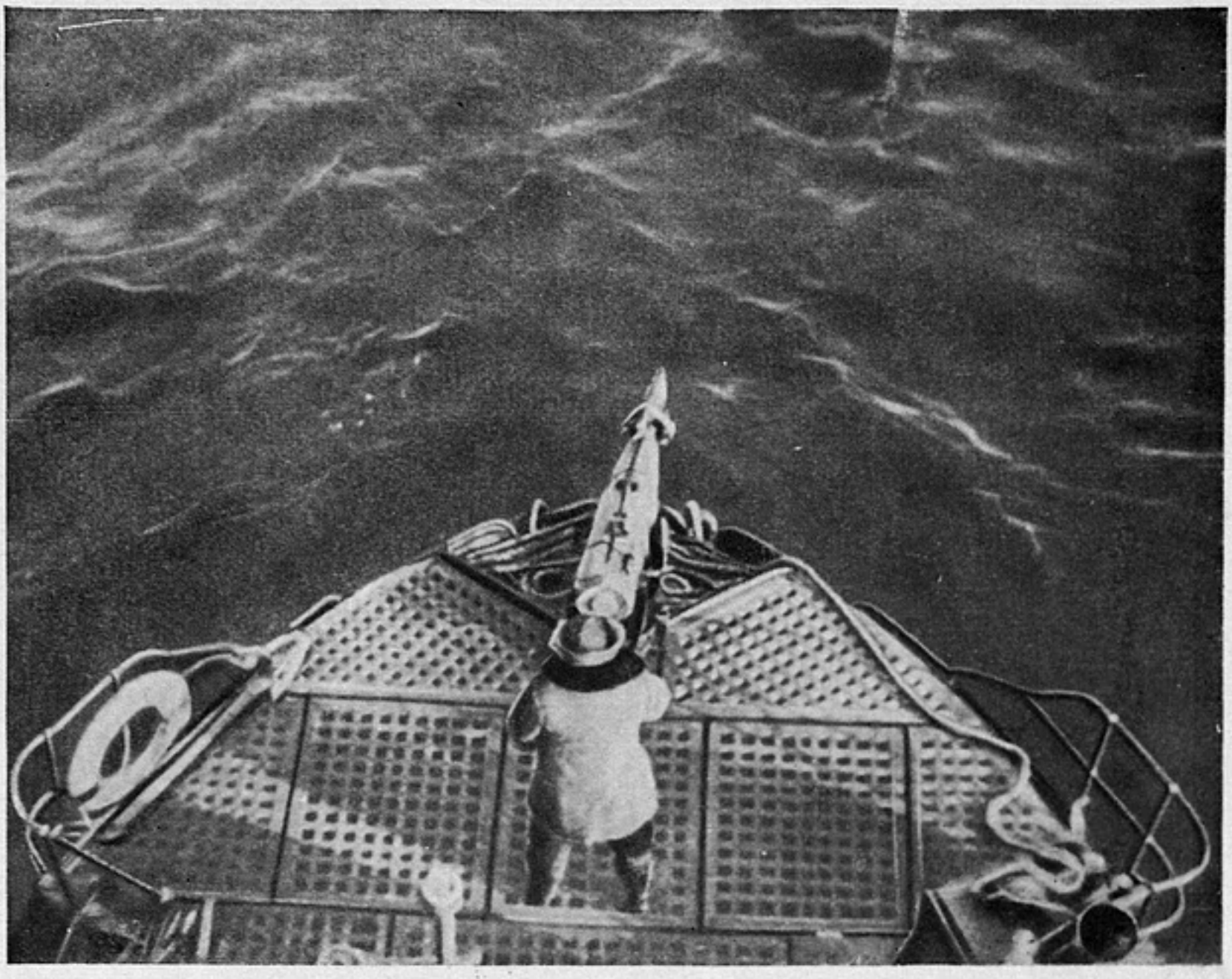
«Кавалер Золотой Звезды»

«Донецкие шахтеры»

«Свет в Коорди»



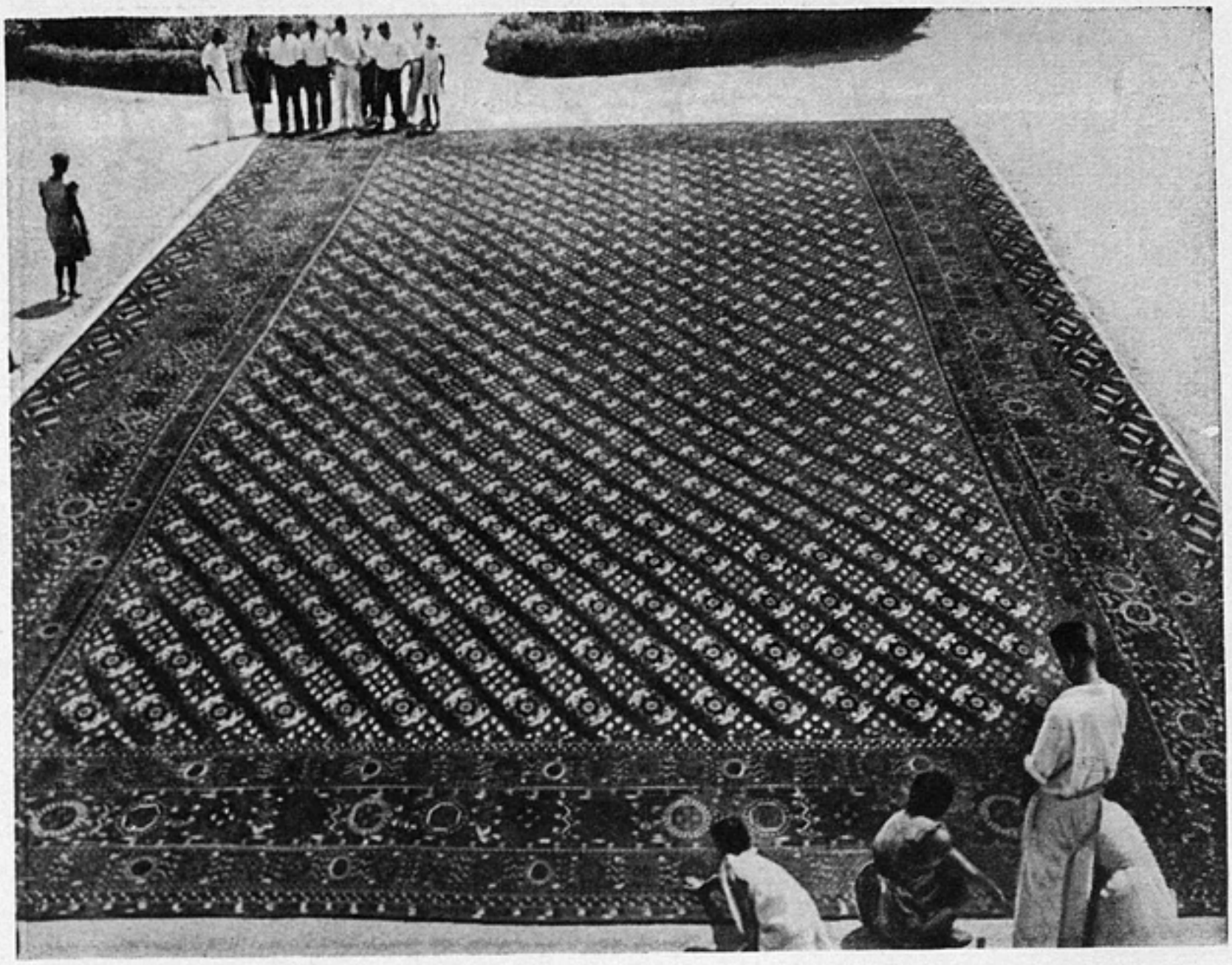
«В мирные дни»



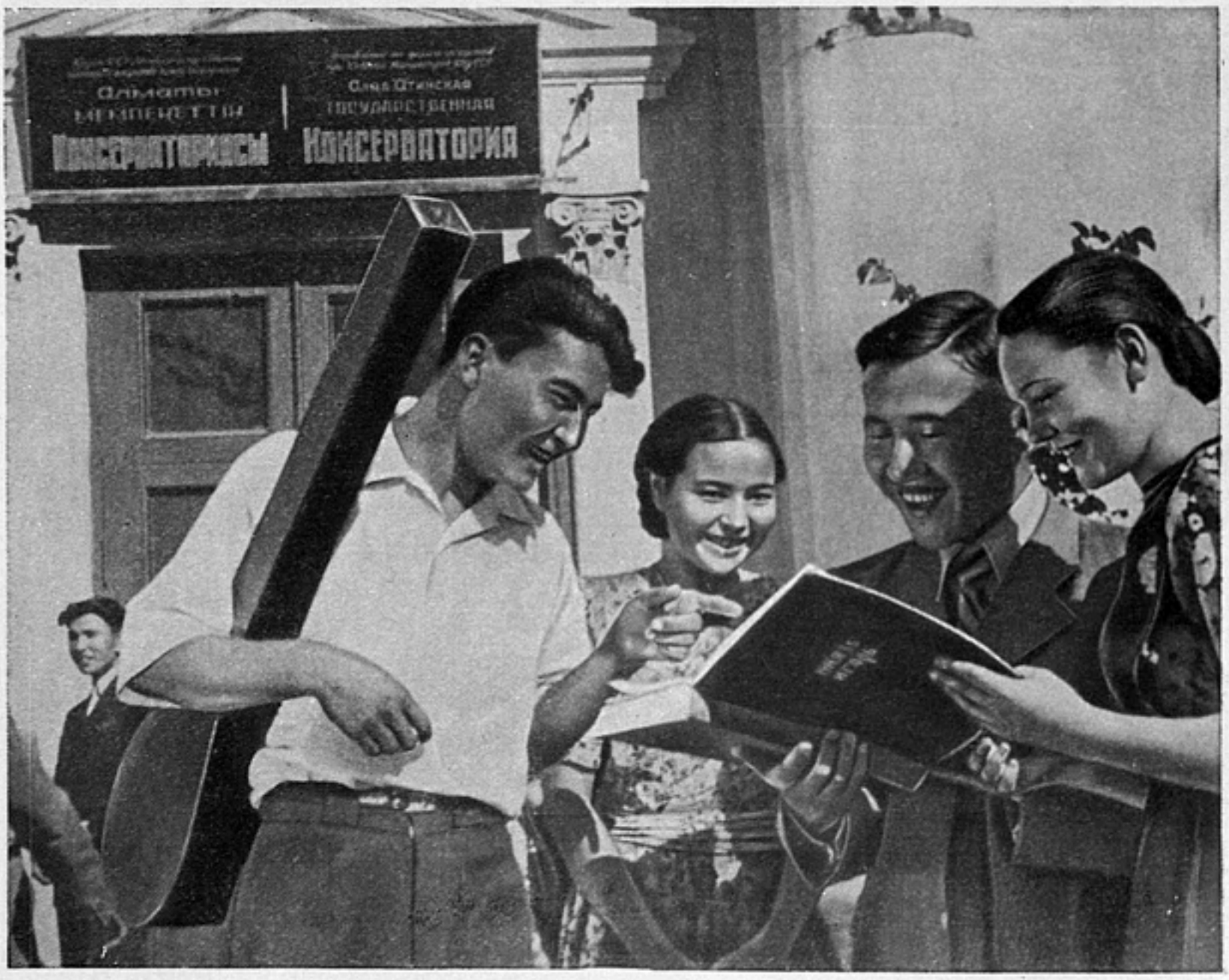
«Советские китобои»

«Цветущая Украина»

«Советский Таджикистан»



«Советский Туркменистан»



«Советский Казахстан»

«Молодая гвардия»

ромную душевную чистоту этой девушки. Очень легко могло случиться, что развязность и вульгарность воспринимались бы как ее подлинная сущность. Но политическое чутье, актерская интуиция и такт удержали актрису в необходимом равновесии, и образ вышел обаятельным и правдивым.

Актрисе К. Лучко удалось создать в фильме «Кубанские казаки» очаровательный образ молодой колхозницы. Очень важно, что она точно поняла жанр фильма, правильно ощутила среду и хорошо «вписала» свою роль в картину.

Актриса Л. Драновская интересно показала себя в фильме «Поезд идет на Восток». Неудача картины ни в какой мере не должна класть тень на эту несомненно очень способную актрису.

Способность актерского перевоплощения в высшей степени свойственна молодому актеру С. Бондарчуку. Созданные им образы Тараса Шевченко в одноименном фильме и Сергея Тутаринова в фильме «Кавалер Золотой Звезды» с несомненностью подтверждают это.

Образ Тараса Шевченко создан ярко. В некоторых эпизодах актеру удается подняться на высокие ступени подлинного драматизма. Высокая требовательность к себе и постоянная неудовлетворенность сделанным — свойства, к сожалению, не столь часто встречающиеся среди молодых актеров, — в большой мере присущи Бондарчуку.

Образы, созданные актерами Н. Мордюковой, В. Ивановым, О. Ивановой, С. Гурзо, А. Чемодуровым, М. Крепкогорской, очень правдивы и своеобразны.

Нет сомнения, что очень интересно могут проявить себя на экране такие актеры, как Е. Савинова, В. Авдюшко, В. Тихонов и многие другие.

Опыт фильма «Молодая гвардия», выдвинувшего ряд молодых актеров, чрезвычайно поучителен. Конечно, здесь сказалось то обстоятельство, что работа была начата еще в стенах института и продолжена в Театре киноактера, где создавался спектакль, и только потом снимался фильм.

Поскольку этот опыт дал такие высокие результаты, мимо него нельзя пройти. Надо постараться закрепить его, если и не полностью (что очень затруднительно для кинопроизводства), то хотя бы частично.

Несмотря на несомненные общие успехи нашей актерской молодежи, каждому из молодых актеров надо еще очень многое сделать для того, чтобы полностью овладеть своей профессией. Ни окончание института, ни первые успехи не дают никакого основания считать учебу завершенной.

Достаточно познакомиться с биографиями самых выдающихся наших артистов, чтобы понять, что в жизни художника никогда не наступает момент, когда бы окончилась его учеба. Жизнь подлинного художника — это постоянная учеба, а каж-

дое новое произведение — это очередной экзамен, который он сдает перед народом.

Для молодых актеров, окончивших ВГИК, дальнейшая учеба должна итти по трем направлениям: самостоятельная работа над собой, работа в Театре киноактера, работа на производстве.

Партия всегда нацеливала мастеров советского искусства на постоянное изучение жизни, так как в основе реалистического искусства лежит прежде всего хорошее знание материала.

Все это в огромной степени относится и к актерской профессии. Без знания жизни нет актера.

Надо знать и любить жизнь. Надо обладать подлинным творческим любопытством и увлеченностью.

Одна из основных задач, стоящих перед молодыми киноактерами, — воссоздать на экране образы своего поколения, героического поколения, которое сражалось на фронтах Великой Отечественной войны, победило фашизм и сейчас участвует в великих стройках коммунизма.

В книге «Новаторы социалистического производства» представлены люди самых различных профессий: металлурги и угольщики, машиностроители и энергетики, транспортники и пищевики, труженики сельского и лесного хозяйства.

Это передовые люди советской страны, которые движут ее вперед, к коммунизму.

Это сегодняшние наши герои, которых мы призваны отобразить в искусстве, образы которых надлежит сыграть молодым актерам — их сверстникам.

Всех этих людей объединяют общие черты, свойственные передовым людям нашего общества: самоотверженный труд на благо народа, любовь к советской Родине, преданность делу Ленина—Сталина, совершенное владение своей профессией.

Но воспроизвести в искусстве такой образ, рассказав только об этих общих чертах, еще не значит воспроизвести характер во всей его глубине, яркости и своеобразии.

Молодым актерам предстоит сыграть Берткевичей, Хрисановых, Российских, Чутких...

Эти люди являются подлинными героями социалистического общества и каждый из них обладает своим, только ему присущим характером, индивидуальностью, вкусами, манерами, привычками, каким-либо особым талантом.

У каждого из них свои привязанности, своя счастливая, а может быть, и неудачная любовь. И все это личное, особенное имеет огромное значение в их творческом, героическом труде.

Актеру надо уметь видеть эти человеческие черты, подмечать их и по отдельным проявлениям, отдельным штрихам воссоздавать живой, правдивый образ. Для этого прежде всего надо близко узнать своих героев, понять, глубоко полюбить их, увлечься ими.

Черты, характеризующие героев, не статичны. Они проявляются, развиваясь в процессе жизни героя, а жизнь каждого протекает в определенной среде.

Вся многообразная жизнь нашей страны, жизнь, с которой связано поведение героев и вся окружающая их среда, должны быть предметом самого пристального внимания и изучения актера.

Трудно переоценить значение, какое имеет для актеров умение воспроизвести в своей творческой памяти всю обстановку, в которой протекают действия героя, умение погрузить себя в среду, его окружающую.

Правильное поведение актера в той или иной сцене, правильное его самочувствие в большой мере зависит от умения вызвать в себе ощущение атмосферы, которой живет герой.

Но ни среду, ни атмосферу нельзя выдумать. Надо непосредственно испытать их влияние, надо суметь сохранить впечатление об этом в своей творческой памяти. И этого добиться можно только при условии сознательного изучения окружающей нас действительности.

Один из выдающихся актеров нашего времени Б. Щукин играл в фильме «Летчики» роль начальника авиашколы. На первых павильонных съемках он никак не мог вызвать в себе правильное актерское самочувствие и был невероятно связан. Артист метался, не мог найти себе места, а затем, отозвав меня, виновато сказал, что не может сниматься в этой роли, потому что ничего не знает о героях фильма, не понимает, как надо себя вести среди них, не чувствует среду, не понимает атмосферу. И с сокрушением говорил: «Я столько раз в своей жизни хотел побывать на аэродроме, посмотреть на этих людей, но

ни разу так и не побывал, не встретился с ними и ничего по-настоящему о них не знаю... Мне нужно окунуться в эту среду, побывать в этой атмосфере—тогда, может быть, что-нибудь и выйдет...»

Мы прекратили съемки в павильоне и уехали в авиашколу. И надо было видеть ту жадность, которую Щукин проявил к изучению, к освоению всего, чего ему так нехватало. Он не выходил с аэродрома, разговаривал со всеми, вникал в самые мелкие подробности профессии, просиживал вечера с учениками авиашколы. И вскоре артист чувствовал себя в среде летчиков так, как будто он проработал в авиации много лет...

Вокруг нас, рядом с нами происходят исключительно интересные события. Выстроено замечательное новое здание Московского университета. А многие ли из молодых актеров побывали на этой стройке? Многие ли знают молодых людей, которые строили университет? Многие ли бывают на московских предприятиях, где работают новаторы социалистического производства, имена которых знает вся страна?

Мне думается, что у части молодых киноактеров либо совсем нет такого необходимого общения с жизнью, либо оно в высшей степени недостаточно.

Надо хорошо помнить, что непосредственные впечатления, получаемые нами от жизни, являются импульсом, который заставляет работать воображение художника. Только непосредственные впечатления жизни и вызванные ими мысли и чувства служат питательной средой для воображения актера, а без воображения нет творчества.

Работа нашего воображения и есть один из важнейших элементов творческого процесса. Сила воображения актера является одним из признаков его таланта.

Однажды начинающий актер задал Станиславскому вопрос: что делать, если у артиста слабое воображение или его нет совсем.

Станиславский ответил: «Надо либо развивать его, либо бросить эту профессию. Иначе актер попадет в руки режиссера, который неизбежно подменит недостающее актеру воображение своим. А это значило бы для актера отказаться от собственного творчества и тем самым превратиться просто в пешку...»

В практике каждого режиссера бывают случаи, когда актер приходит на съемку свободным от каких бы то ни было мыслей и чувств, связанных с актерской задачей, которая перед ним стоит. Он приходит с потушенным воображением. А в условиях съемки режиссер, конечно, не располагает временем для педагогических занятий с актером. Тогда творческая задача навязывается актеру, выполняется им механически, а чаще всего — просто с голоса режиссера.

Если мы обратимся к некоторым ролям, сыгранным молодыми киноактерами за последнее время, нетрудно будет обнаружить в них признаки вялого актерского вообра-

жения, отсутствие подлинной наблюдательности.

Что делает, например, актер С. Гурзо? Он переносит один и тот же образ, или, вернее, самого себя, из картины в картину, постепенно и довольно быстро исчерпывая свои возможности. Это опасно не только для природы актерского творчества... Может случиться, что зритель, привыкший к уже определенному, одному и тому же облику актера, не воспримет его в новом образе. Так получилось с актером П. Алейниковым в картине «Глинка», где он играл роль Пушкина. Зрители не приняли артиста в этом образе. Как только они узнавали в Пушкине Алейникова, начинался смех.

Часто при подобных неудачах приходится слышать, что виноват не актер, а режиссер, который с ним не работал, или драматург, предложивший роль, в которой нечего играть.

К сожалению, иногда актер имеет некоторые основания так говорить. И все же для него это может служить лишь объяснением, но ни в какой мере не оправданием...

Хорошо известно, как талантливый актер иногда превращает маленькую, почти бессловесную и совершенно незаметную роль в исключительно яркую. В картине «Чапаев», где образ главного героя затмевает все остальные, невозможно забыть колоритный, сочный образ крестьянина, созданный Б. Чирковым.

В свое время Художественный театр поразил зрителей яркостью второстепенных героев и, казалось бы, совсем невыразительных эпизодов. Обычно в этих эпизодах играли большие актеры и создавали запоминающиеся образы.

Если бы Гурзо, снимаясь в фильме «В мирные дни», действительно изучил среду, ее особенности, полюбил бы море, корабль, людей, которые его окружали, вероятно, ему бы удалось даже на этом, не очень выразительном материале роли, добиться значительно большего успеха. Это можно сказать и про актрису Л. Драновскую в той же картине, и про актрису К. Лучко в «Донецких шахтерах», и про ряд других молодых актеров, которые начинают сниматься без достаточного запаса жизненных наблюдений и с вялым актерским воображением.

Руководители Театра киноактера должны серьезно подумать об организационных формах, при которых молодые актеры были бы значительно теснее связаны с окружающей их действительностью. Актер, как и всякий художник,—не простой созерцатель жизни. Можно смотреть во все глаза и ничего не увидеть. Для художника умение видеть — это, прежде всего, умение понимать увиденное, умение разобраться в том, что наблюдаешь, умение увидеть в жизненном явлении самое главное, что и составляет его сущность.

Мы живем в обществе, которое строит коммунизм. А потому задача художника— найти и разглядеть даже самые малейшие признаки всего нового, передового, коммунистического, которое лучше всего, точнее всего характеризует наше время.

В статье «Великий почин» В. И. Ленин писал: «Поменьше политической трескотни, побольше внимания самым простым, но живым, из жизни взятым, жизнью проверенным фактам коммунистического строительства».

Эти слова надо неустанно повторять всем нам, нашим писателям, агитаторам, пропагандистам, организаторам.

Чтобы научиться видеть факты, о которых говорил В. И. Ленин, чтобы научиться правильно разбираться в них и, наконец, чтобы суметь их правильно воспроизвести в своем искусстве, надо овладеть методом социалистического реализма.

Овладеть этим методом можно только при самом тщательном, самом глубоком изучении марксистско-ленинской науки. Без этого актер, как и всякий художник, будет слеп. Мимо него будут протекать события, которые он не в силах будет понять. Он запутается в огромном количестве подробностей и не увидит главного, а среди подробностей не сможет отобрать те единственные и необходимые, без которых главное не станет живым и подлинным.

Зрелое мировоззрение, партийные позиции в искусстве дают художнику возможность увидеть, оценить и воплотить каждый образ во всей его глубине и сложности, понять общественно-исторические закономерности, которые сформировали характер образа и определили пути его развития в прошлом и будущем.

В точное и ясное представление об образе обязательно включаются и общие, типические его черты, и черты личные, инди-

«Молодая гвардия»

видуальные, только ему одному присущие.

Это положение является основным в эстетике нашего искусства, искусства социалистического реализма.

Отрадно, что общий идейный уровень нашей актерской молодежи намного выше того, который был раньше, и что он растет изо дня в день. И все же одной из основных задач в дальнейшем воспитании молодых киноактеров остается всемерное повышение уровня политических знаний.

* * *

После окончания института огромную роль в творческой жизни молодых киноактеров, их росте и воспитании должен сыграть Театр киноактера.

Театр может и должен стать центром подлинно творческой жизни киноактеров и в особенности молодых. И если он еще до сих пор не стал таким центром, то в этом виноваты мы сами. Это результат того, что мы не умеем как следует обосноваться и наладить жизнь в своем собственном доме.

В этом повинно и Министерство кинематографии, где долгое время не было уверенности в действительной необходимости театра. Вероятно, поэтому так долго не находились правильные организационные формы управления.

В этом виновата и наша кинематографическая режиссура, которая в большинстве своем обходила театр, да и сейчас еще продолжает подчас обходить его.

У нас долгое время принято было разговорами о специфике кино ограждать сценарий от подлинной литературы, кинематографического актера от театрального. Предрассудок о резком различии между природой творчества актера кино и актера театра живет еще и в наши дни, хотя творческая практика каждый день опровергает его.

Специфика, конечно, существует. Кинематограф требует от актера более совершенного и точного мастерства, однако не отличного от мастерства театрального актера, а как бы продолжающего и развивающего это мастерство в сторону большей правдивости, точности, реалистичности.

Действительно, кино ставит перед актером новые и более сложные задачи. Игра кинематографического актера является, вероятно, более высокой формой выражения актерского мастерства, новой и более высокой ступенью в развитии творчества.

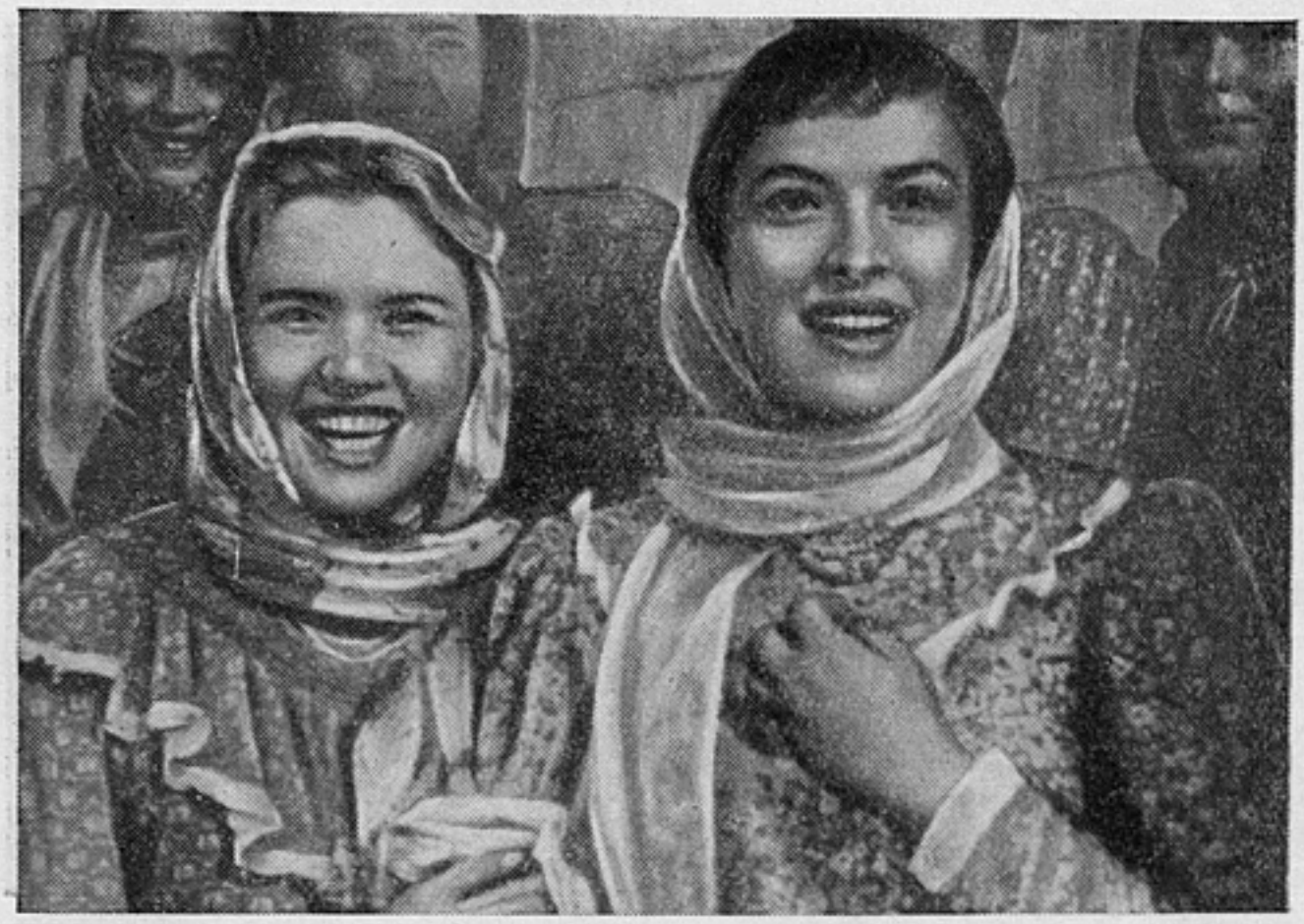
Но сама природа актерского творчества и в кинематографе и в театре едина.

Поэтому нам менее всего надо бояться театра.

Для чего же нужен нашим молодым киноактерам театр? И всякий ли театр нужен? А если не всякий, то какой?

Хорошо известно, что искусство актера — это искусство перевоплощения.

Дают ли образы, которые приходится играть молодым актерам в наших фильмах, материал для такого полного, глубокого актерского перевоплощения?



«Кубанские казаки»

Конечно, дают, но, к сожалению, сравнительно редко. Чаще всего нашим молодым актерам приходится играть своих современников, в основном сверстников. И здесь актер, сохраняя мироощущение и психологию советского человека, только переключается в какую-либо новую для него среду, погружается в мир иных профессиональных интересов.

Условимся такое перевоплощение называть «малым перевоплощением». Полагаю, что большинство ролей, сыгранных каждым из молодых актеров и перечисленных мною выше, надо отнести к этой категории.

Не следует путать это «малое перевоплощение» с тем, когда актер играет самого себя и когда, собственно, нет речи о перевоплощении, а задача сводится к более или менее правильному поведению актера в предлагаемых обстоятельствах. Это, по существу, первичная ученическая задача.

Но есть и другой вид перевоплощения, который можно называть «полным перевоплощением», когда актер сталкивается с необходимостью перенестись в иную историческую эпоху, в незнакомую ему социальную среду, проникнуть в психологию, отличную от его собственной, зажить новыми для него мыслями и чувствами, углубиться в характер, порой чуждый для него.

Такие задачи актеру приходится редко решать в современном фильме, но с ними он неизбежно сталкивается в фильме историческом или же в фильме, построенном на материале жизни буржуазной страны.

Дело не в том, какой вид перевоплощения сложнее. Может оказаться, что в полном перевоплощении у актера будет значительно больше внешних атрибутов (изменение возраста, внешнего облика), которые смогут облегчить его задачу. Важно, чтобы актер овладел всеми видами перевоплощения. Именно над этим и должен повседневно работать актер в театре, поскольку кинопроизводство не всегда может предоставить такие возможности.

Каким же должен быть Театр киноактера и какой должен быть его репертуар?

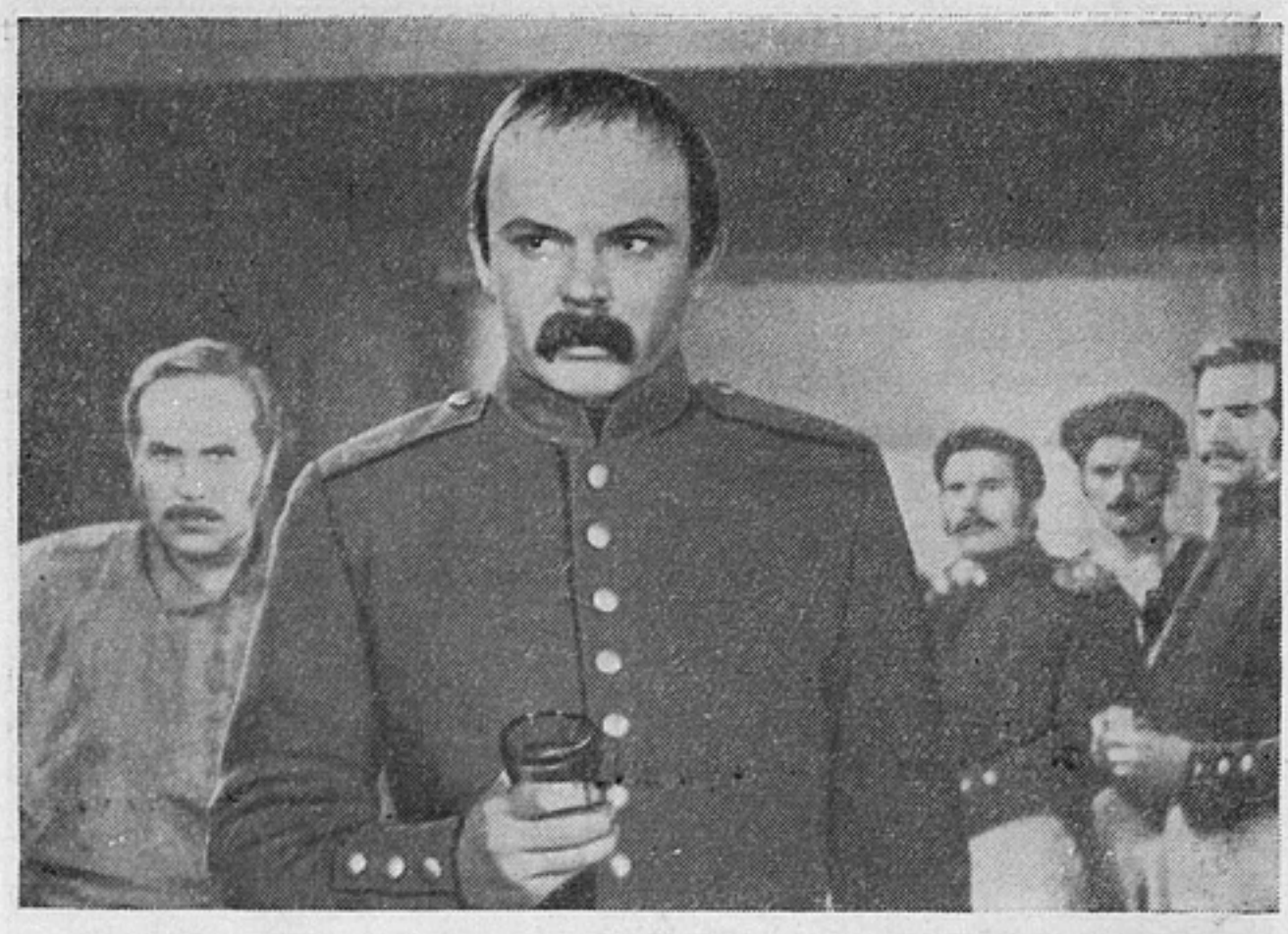
За время существования театра в нем как бы сами по себе сформировались два направления.

Первое — четкое и ясное — определилось двумя постановками: «Молодая гвардия» и «Три солдата». Эти спектакли, посвященные современности, стоят ближе всего к кинематографу. Они правдивы, глубоко реалистичны. Они в художественной форме раскрывают черты нового в нашей жизни.

И особенности зарождения этих спектаклей, и творческий метод работы с молодыми актерами, и пользу, которую принесли эти спектакли актерам, трудно переоценить.

Чтобы понять значение этих спектаклей, достаточно вспомнить ряд образов, созданных в них молодежью. Работа над такого

«Тарас Шевченко»



рода современными спектаклями должна не только продолжаться, но и максимально расширяться в театре. Опыт, который приобретает актерская молодежь в работе над образами этих спектаклей, по природе своей близок тому опыту, который она приобретает в кинематографе, работая над современными фильмами. Это главным образом, как мы условились называть, «малое перевоплощение».

Чем же молодой актер может обогатить свой опыт в области полного перевоплощения?

Это направление еще не определилось с достаточной ясностью. Вместе с тем задача совершенно ясна. Она заключается в том, чтобы обогатить опыт актера и повысить профессиональное мастерство актерского перевоплощения.

Поэтому и выбор материала для работы актера, в частности молодого актера, должен быть подчинен этой задаче. Основным материалом должна стать классическая, в основном русская драматургия. И в первую очередь, мне думается, надо работать над произведениями Горького, Чехова, Гоголя. Именно здесь актер будет учиться искусству «полного перевоплощения».

Иногда высказываются опасения, что классический репертуар может оказать дурное влияние на молодых актеров, которых может увлечь давно сложившаяся манера исполнения знакомых классических образов и дурные театральные штампы.

Эти опасения, несомненно, имеют под собой почву. Но в том-то и состоит задача художественного руководства театра и режиссуры, чтобы уберечь молодых актеров от штампов и удержать их на уровне высокого реалистического искусства, которое создано нашим кинематографом.

В театре киноактера необходимо всемерно изучать систему Станиславского. Нам нужен театр, в основе которого лежало бы, по выражению Станиславского, искусство переживания, а не искусство представления.

С этих позиций мне хочется разобрать некоторые спектакли, над которыми работал театр.

Почему, например, выбрана для репертуара Театра киноактера пьеса «Бедность не порок»? Хотя это одна из ранних пьес Островского, вызвавшая в свое время довольно резкую критику, но и здесь автор остается великим драматургом и дает великолепный материал актерам для работы над образами. Пьеса содержит в себе все элементы, необходимые для полного актерского перевоплощения.

Обе центральные роли играют молодые актеры и, вероятно, играют их далеко несовершенно. Как и в каждом спектакле, наступает момент, когда он уже почти готов, когда почти готовы все роли и реализованы почти все задачи режиссером, художником и всеми, кто работает над пьесой.

И тогда возникает самое трудное: преодолеть это «п о ч т и».

«Кавалер Золотой Звезды»

Как для бегуна, преодолевающего десять тысяч метров, самой трудной является последняя сотня метров, так и в работе над любым произведением эти «последние метры», которые окончательно отшлифовывают, завершают произведение, являются самыми трудными. Нужна железная воля художника, чтобы преодолеть успокоенность этим «почти».

Эту волю, чувство ответственности, любовь к отделке, к отшлифовке того, что делаешь в искусстве, нужно развивать в молодом актере.

Повторяю: можно упрекнуть В. Бурлакову и В. Тихонова в том, что многое в созданных ими образах еще недоделано. Но, несомненно, что в ряде сцен они живут подлинной жизнью образов. Наблюдая за ними, мы являемся свидетелями живого переживания чувств, выраженных в конкретных физических или словесных действиях.

Через мысли и чувства, которые несут актеры, через их поведение у зрителя возникает ясное представление об эпохе, о социальной среде, в которой действуют герои, об их психологии, словом, перед нами возникают отчетливо написанные страницы далекой от нас жизни. А если это так, то, следовательно, налицо подлинное перевоплощение актеров в образы.

Поэтому мне думается, что тенденция этого спектакля правильная, ибо она основана на искусстве переживания.

Нужно во что бы то ни стало добиваться того, чтобы спектакли, идущие в Театре киноактера, создавались с неизмеримо большей тщательностью и главным образом тщательностью в работе с актером. Мы не имеем права мириться с какими бы то ни было проявлениями дилетантизма.

Спектакль «Флаг адмирала» был поставлен с несомненной яркостью и талантливостью. Но что дал этот спектакль актерам? Думается, ровным счетом ничего. Я не знаю, какие задачи перед ними были поставлены, но мне кажется, что актеры в этом спектакле — только один из элементов общей его композиции. Я не увидел ни одной актерской задачи в раскрытии образов, в их развитии. Логическое действие, продиктованное чувством, подменялось эффектной мизансценой.

Станиславский писал, что в построении мизансцены нужно всегда стремиться выразить внутреннюю идею, смысловую, человеческую природу событий, а не украшать тот или иной эпизод наиболее эффектной группировкой действующих лиц.

Но именно эффектная группировка действующих лиц и является характерной для этого спектакля. Он служит типичным примером того, как подлинный процесс актерского переживания подменяется актерской техникой, как проявляются не чувства актера, а его техничность.

Нечего и говорить, что в такого рода

«Донецкие шахтеры»

спектаклях совершенно отсутствуют элементы полного актерского перевоплощения.

Там, где есть искусство переживания, там есть и подлинное актерское перевоплощение.

Там же, где есть только искусство представления, там нет перевоплощения, а есть простое «переодевание» материала.

Мне думается, что такие спектакли, как бы эффектны и постановочны они ни были, совершенно не нужны Театру киноактера. Они воспитывают актера в неверном, не нужном для кинематографа направлении.

Очень важно привлечь к работе над спектаклями, особенно молодежными, ведущую кинематографическую режиссуру, крупнейших театральных режиссеров, последовательно развивающих в своей театральной практике принципы Станиславского.

* * *

Один из наиболее сложных этапов в жизни молодого актера — это приход его на производство.

Когда актер впервые попадает на студию, ему все кажется трудным, неудобным. На студии все противоположно тому, к чему он привык. В самом деле, как существенна разница между небольшими тихими аудиториями института, сценической площадкой Театра киноактера и сложнейшей, громоздкой и шумной киностудией! Даже опытный театральный актер теряется, когда первый раз в жизни попадает в огромные, полные деловой суеты павильоны «Мосфильма» или другой студии.

Но актеру театра приходит на помощь умение создать то, что Станиславский называл «публичным одиночеством».

Молодой актер кино не вооружен этим умением.

У актера театра есть один постоянный «враг» — открытый занавес и темная дыра зрительного зала.

У актера кино «врагов» значительно больше, и они подчас значительно злее. Это прежде всего самые различные места действия, к которым каждый раз надо приспосабливаться; огромное количество света и техники, суетливая работа десятков людей вокруг актера, сотни участников массовки, перед которыми надо играть, и, наконец, «глаз» аппарата.

Ко всему этому молодого актера надо подготавливать заранее, постепенно, исподволь.

Но все эти трудности, конечно, не основные, и рано или поздно актер их побеждает.

В институте молодому актеру приходится сталкиваться с режиссерами. Но там — это педагоги, которые вместе со студентом работают над образом, разбивая общие задачи на десятки мелких, прорабатывая каждую из них в отдельности, ведя актера шаг за шагом по трудному пути проникновения в образ.

На производстве в большинстве случаев молодому актеру приходится сталкиваться не с режиссером-педагогом, а с режиссером-постановщиком, требующим умения самостоятельно работать над образом.

Но именно этим-то умением наши молодые актеры владеют еще недостаточно. Оно, разумеется, не дается сразу, а приходит постепенно, и все же мне думается, что самостоятельная работа является наиболее уязвимым местом педагогического процесса в институте.

Постоянная опека приучает студента к иждивенчеству, не развивает, а, наоборот, уничтожает у него чувство ответственности, тушит воображение. Необходимо еще на школьной скамье приучать актера к самостоятельному творчеству.

Вместе с тем киностудии и главным образом режиссеры должны самым серьезным образом подумать над тем, как и что надо сделать, чтобы максимально облегчить молодому актеру его работу на производстве. Многое из того, что мешает молодому актеру, может быть легко устранено с несомненной пользой для общего дела.

Необходимо улучшить условия актерских проб, увеличив количество предварительных репетиций, даже, может быть, увеличив количество съемок.

Следует серьезнее относиться к репетиционному, предсъемочному периоду, который существует только номинально, а фактически на него обычно нехватает времени.

Надо, наконец, улучшить быт актеров на студиях, всячески облегчить условия производства.

Заслуживает серьезного изучения подбор актеров на роли. Часто еще можно услышать жалобы, что кинематограф продолжает подбирать актеров по типажному признаку.

Понятие типажа в том смысле, как его понимали в период немого кино, полностью исчезло с момента возникновения звукового кино, с появлением в кинематографе слова. Единственным носителем и выразителем образа, естественно, является актер.

Однако этим самым ни в коей мере не снимается проблема внешнего облика актера, его актерской фактуры.

Работая над картиной, мы стараемся добиться того, чтобы зритель воспринял и людей, и события, происходящие в картине, как кусок подлинной жизни, подлинной действительности. Поэтому огромное значение имеет и внешний облик, то есть фактура актера, особенно тогда, когда роль допускает лишь «малое перевоплощение».

Несоответствие внешнего облика актера с характером образа невозможно, ибо вызовет недоверие зрителей.

Подбирая актера на роль Сергея Тутаринова, я провел серьезные пробы с молодым и очень способным актером В. Авдюшко. Пробы с несомненностью доказали, что он может играть эту роль. Однако его кандидатуру пришлось все же отклонить, так как его внешний облик не соответствовал облику Сергея Тутаринова, описанному в романе.

То же произошло и с центральной женской ролью, на которую намечалась актриса Л. Шагалова. Хотя было очевидно, что актерски она сделает этот образ интересно, однако и она по тем же мотивам не была приглашена сниматься.

Правильно ли было это решение?

Мне думается, правильное, потому что у читателя романа уже сложилось какое-то представление о героях, об их внешнем облике, и любое несоответствие этого представления с экранными образами мешало бы правильному восприятию фильма.

Так обстоит дело с экранизациями.

Возьмем другой пример — фильм «Садко». Никто не может сказать точно, какая внешность должна быть у Садко. Казалось бы, здесь можно принимать любые решения. Однако в народном представлении сказочный герой, русский богатырь, по своему внешнему облику должен быть высоким, с русой головой, со светлыми глазами. Именно поэтому пришлось отказаться от кандидатуры Бондарчука на эту роль, хотя его проба была лучшей из многих других по актерскому исполнению.

Нечего и говорить, какое огромное значение имеет внешний облик актера в историко-биографическом фильме, где требуется портретное сходство.

«Фактура» актера, его внешний облик играют в кинематографе большее значение, чем в театре. Экран не прощает многих условностей, которые допустимы на сцене. Это непреложный закон кинематографа, с которым нельзя не считаться, и здесь не может быть места каким-либо обидам.

Когда заходит разговор о возможных режиссерских ошибках в выборе актеров,

«Щедрое лето»

обычно приводятся одни и те же примеры. Речь всегда идет о том, что режиссеры «Чапаева» и «Депутата Балтики» менее всего предполагали, что Чапаева может играть Бабочкин, Полежаева — Черкасов.

Правда, примеры эти имеют уже почти двадцатилетнюю давность. Изменившиеся с тех пор условия работы над фильмом почти полностью предотвращают возможность повторения подобных случаев. Если сейчас и бывают ошибки в оценке актерских возможностей, то разве только в сторону их преувеличения, но не преуменьшения.

И все же мне думается, что пример с Бабочкиным и Черкасовым поучителен кое в чем и сегодня. Ведь оба они, добиваясь ролей, поступали, как настоящие художники: они приготовили отдельные куски из сценария, нашли внешний облик образов, грим, костюмы, а затем показали свою работу режиссерам. И у режиссеров уже не осталось никаких сомнений в том, что артисты великолепно справятся с ролями.

Не хождением по инстанциям, не сочинением всякого рода писем и заявлений, а творчески доказали Черкасов и Бабочкин свое право на создание образов Полежаева и Чапаева.

Молодым киноактерам никогда не следует забывать этот превосходный опыт творческой заявки. Актерская судьба во многом зависит от своевременного и разумного проявления творческой инициативы.

Будет очень полезным, если у нас войдет в практику более широкое ознакомление молодых актеров со сценариями, идущими в производство. Тогда появится много заявок. Нужно только, чтобы они были творчески обоснованы.

Обилие и разнообразие талантов наших молодых киноактеров уже сейчас дает богатейшие возможности режиссерам для выбора кандидатов на самые различные роли и по характеру возможностей и по внешним данным.

Здесь уместно вспомнить о том, что ряд молодых киноактеров проявляет желание работать в постоянном коллективе с одним и тем же режиссером. Об этом, в частности, писал С. Бондарчук на страницах «Советского искусства».

Я думаю, что эта точка зрения неверна. Больше того — вредна, и вредна, прежде всего, для самих актеров. Она рождена страхом перед необходимостью самостоятельно работать над образом.

Прикрепиться к одному режиссеру — это, по существу, значит отказаться от огромного преимущества, которым обладает именно киноактер. Это значит отказаться от возможности встретить на своем творческом пути целую плеяду режиссеров, отличающихся один от другого своеобразием творческих приемов, неповторимой индивидуальностью; это значит отказаться от возможности попробовать свои силы в всевозможных жанрах.

Работа с различными режиссерами неизмеримо обогащает мастерство актера, расширяет приемы его творчества.

Возможность встретиться на своем твор-

ческом пути не только с одним режиссером, но и с такими мастерами советского киноискусства, как М. Чиаурели, В. Пудовкин, А. Довженко, Ф. Эрмлер, возможность работать под их опытным руководством — это большое счастье для каждого молодого киноактера.

Можно только пожалеть, если подобные разнообразные встречи случаются не так уж часто, и посочувствовать тем актерам, которые в силу каких-либо обстоятельств снимаются только у одного режиссера. Нет сомнений, что их актерское дарование раскрылось бы значительно разностороннее, если бы им довелось работать не в одном, а в нескольких съемочных коллективах.

В той же статье С. Бондарчук пишет о чувстве одиночества, которое будто бы подчас испытывает актер в съемочном коллективе студии.

Замечание С. Бондарчука было бы очень тревожным и опасным симптомом, если бы оно соответствовало действительности. Однако думаю, что наблюдательность изменила Бондарчуку: дело обстоит не так.

Съемочный коллектив — это коллектив людей, горячо любящих выполняемую ими работу, до самозабвения привязанных к ней и искренно преданных делу. Все эти люди очень хорошо понимают ответственные задачи, стоящие перед актером, и с огромным уважением относятся к его труду.

И если в сердце актера это находит отзвук, если он также относится с уважением к съемочному коллективу, если он сам человек дисциплинированный, хороший товарищ, то такой актер никогда не почувствует себя в коллективе одиноким или посторонним.

Можно привести десятки примеров, как по окончании картины актеры расставались с коллективами с чувством любви и огромного сожаления. Они на долгое время сохраняли в памяти дружную, товарищескую атмосферу, которая их окружала на протяжении всей работы над фильмом.

Но если актер относится к работникам группы свысока, не уважает их труд, не считается с коллективом, подчас бывает груб, если актер недисциплинирован и оказывается плохим товарищем, то, конечно, в конце концов он остается одиноким.

Можно понять и даже поощрять требовательность актера, продиктованную жадностью художника, ощущением своей творческой силы, даже если она и не совсем обоснована.

Если же претензии актера к коллективу продиктованы сознанием исключительного значения своей собственной персоны, то они, естественно, получат достойную отповедь.

К счастью, такие факты встречаются не часто, и их можно считать исключениями. Но среди молодых киноактеров и этих исключений не должно быть.

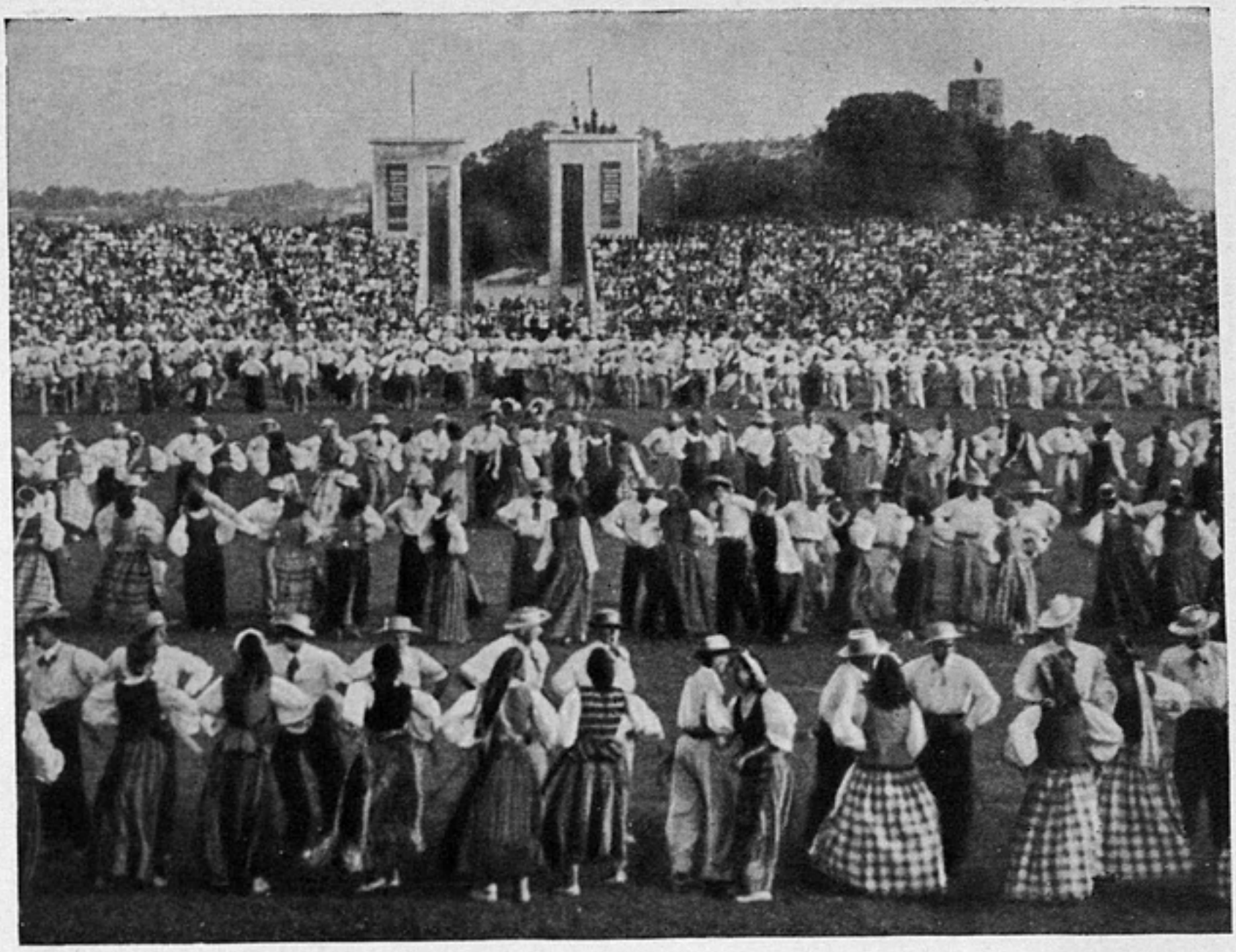
Мне думается, в комсомольских организациях Театра киноактера, ВГИК, киностудий целесообразно почаще обсуждать проблемы, связанные с моральным обликом молодого актера, вопросы трудовой дисциплины, производственной этики и т. д.

Настоятельная потребность нашего народа в большом количестве хороших фильмов требует большого притока в кинематографию новых актерских сил.

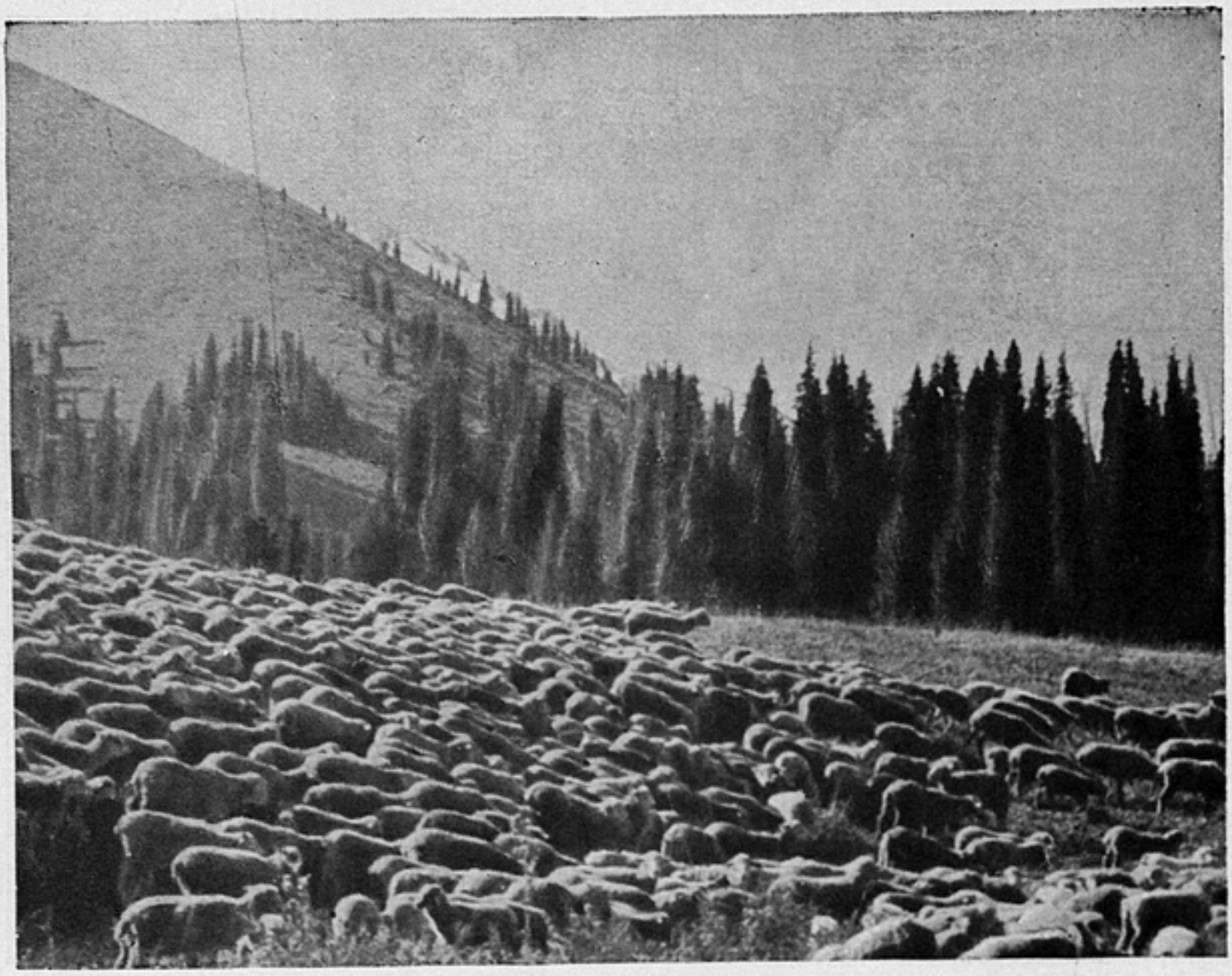
Товарищ Сталин призывал советских кинематографистов к смелому проникновению в новые области самого важного и самого массового из искусств — кино.

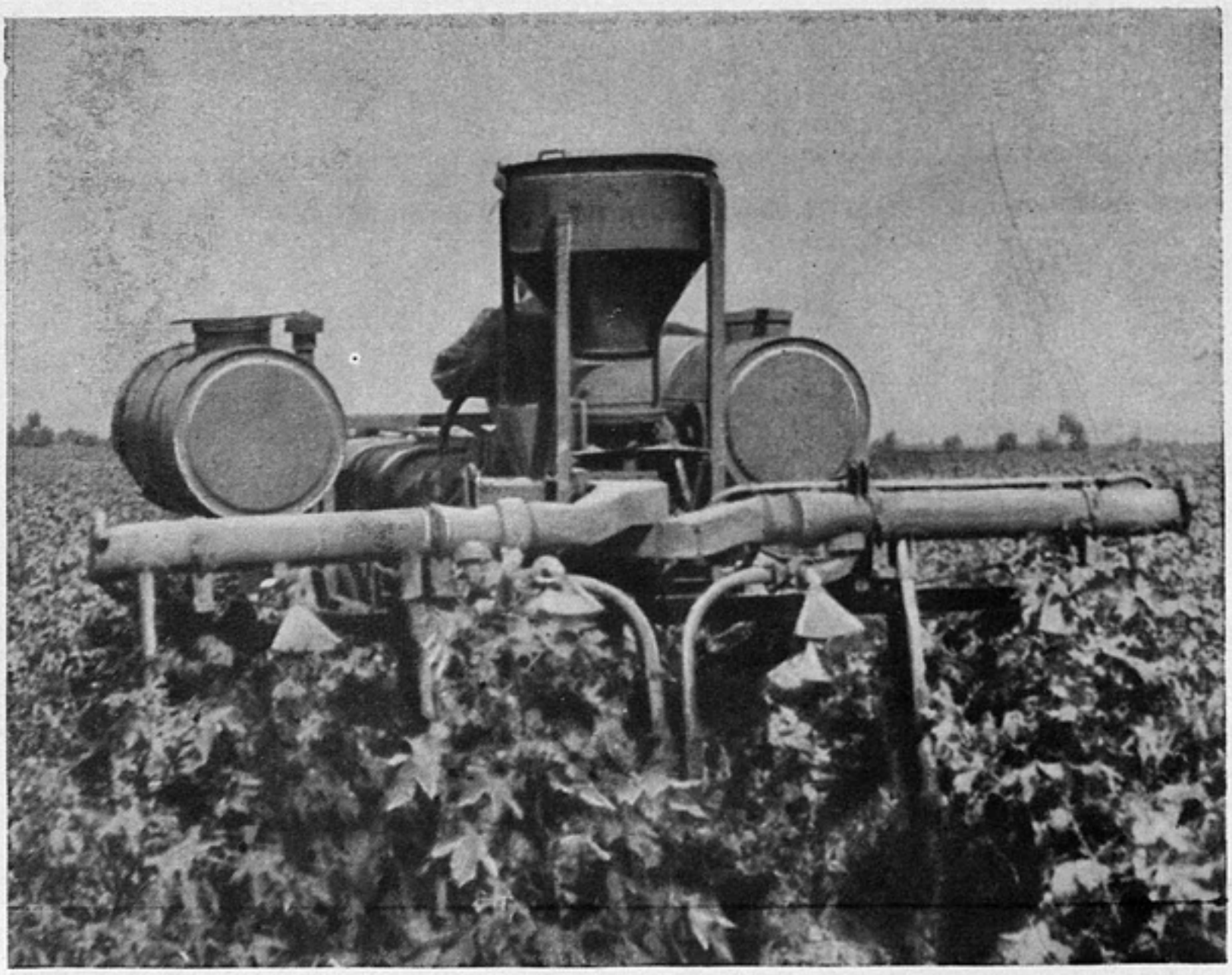
Наши мастера прилагают все свои таланты, все свое умение, чтобы достойно откликнуться на призыв товарища Сталина.

Этот призыв должен стать путеводной звездой для молодых киноактеров, идущих к вершинам замечательного советского искусства.



«Советская Литва»





Киножурнал «Новости сельского хозяйства»

И. ДУНАЕВСКИЙ

Заслуженный деятель искусств

ПЕСНЯ В ФИЛЬМЕ

„Песня и кино» — это не новая тема, но я обращаюсь к ней каждый раз, когда приходится читать и слушать подчас суровую, но справедливую критику нашего песенного творчества, начавшего отставать от возросших требований народа, строящего коммунизм.

Отставание — это не очень приятное определение, его больно слышать по отношению к творческой области, имевшей большие и славные достижения, давшей нашему народу и всему миру множество превосходных песен, которые воспевают людей и дела нашей Родины, несут всему миру великие идеи дружбы народов, идеи мира и прогресса.

Наша песня давно стала орудием борьбы за мир, глашатаем самых передовых идей.

Нашу песню подхватывают народы, освободившиеся от капиталистической эксплуатации и строящие светлое здание социализма.

Нашу песню поют народы, борющиеся за свою свободу и независимость.

На опыте наших песен возникает массовое песенное творчество в странах народной демократии, в новом свободном Китае, в героически сражающейся Корее, во Вьетнаме.

Нашу песню знают и любят все, кому дорог мир и человеческое счастье, кто с надеждой и верой взирает на великую страну социализма, идущую впереди всего прогрессивного человечества, показывающую путь к счастью и свободе.

Так почему же сегодня отстает наше песенное творчество? Почему у нас действительно стали редко появляться новые яркие песни?

Когда раздумываешь над этим, когда пытаешься сопоставлять различные периоды в развитии советской песни, то мысль невольно, но закономерно обращается к кино, то есть к тому великому и массовому искусству, которое не только шло бок о бок с песней, но и порождало ее, пропагандировало.

В самом деле, на протяжении многих лет советское кино включало песню как непременное художественное средство идейного и эстетического воздействия на зрителя. Вне зависимости от жанра кинокартины песня в ней считалась почти обязательной.

Я вспоминаю случай, когда в Ленинграде меня остановил на улице кинорежиссер Д. и сказал примерно следующее:

«А знаете, я хочу быть оригинальным: в моем новом фильме песни не будет...»

Действительно, в тридцатых годах это могло считаться оригинальным, видимо потому, что некоторые режиссеры, следуя за «модой», не всегда умели пользоваться песней, не всегда понимали ее огромное значение и, помещая ее в фильм «во что бы то ни стало», не находили ей правильного сюжетного, идейно-художественного применения. Такие отдельные случаи вовсе не умаляли значения песни в кино и не отвращали от нее внимания и любви тех режиссеров и композиторов, которые видели в ней огромные художественные возможности и мастерски выявляли их в своих фильмах.

Конечно, методы использования песни в различных фильмах различны, но цель

этого использования безусловно едина. В отличие от «шлягеров», то есть «ударных» вокальных номеров преимущественно любовного характера, которые широко пользовало и пользует буржуазное кино, наши песни были насыщены большими идеями, служили как бы обобщающей кульминацией фильма, его выводом. Значит, все дело заключалось в том, чтобы этот вывод, эта кульминация получили в картине наилучшее выражение. А это прямо зависело и от качества мелодии и текста самой песни, от того, как она воспринимается, насколько запоминается, и от мастерства драматурга и режиссера, от самого движения песни в фильме, от ее вторжения в сюжет, в поступки и переживания действующих лиц.

Осознание огромной воздействующей роли песни в кинокартине пришло в советскую кинематографию, пожалуй, с первыми звуковыми фильмами. Уже в «Путевке в жизнь», в «Златых горах», во «Встречном» музыка и песня становятся важнейшими элементами фильма, не иллюстративными, а действенными, раскрывающими душевный мир людей, их образы и поступки. Но естественно, что эти первые фильмы с музыкой не были еще в полном смысле слова музыкальными фильмами. Песня в них играла преимущественно локальную роль и, прозвучав с экрана, проникала в массы лишь в том случае, когда сама по себе была достаточно яркой. Так случилось с песней Д. Шостаковича «Нас утро встречает прохладой», выдержавшей все испытания временем и живущей до сих пор.

Понимание значения песни для фильма утвердилось позже, в связи с постановками первых музыкальных фильмов, в частности музыкальных кинокомедий. Здесь уже потребовались особые методы музыкального оформления фильмов, новые качества сценария и поэтического текста, специфические приемы монтажа и даже изменения в технологическом процессе производства фильма. Возникает запись так называемых «черных» фонограмм, появляются съемки под готовую фонограмму, осознается необходимость подчинения отдельных сюжетных эпизодов сценария задачам и характеру музыки и песни. Крепнет тесное творческое содружество режиссера, композитора, сценариста, поэта, актера. Сильно вырастает роль звукооператора, огромное значение для успеха постановки начинает приобретать техническая оснащенность производства.

В первой по времени советской кинокомедии «Веселые ребята» пути музыки и песни в кино нащупывались еще недостаточно смело. Мы еще находились в плену у развлекательности, робко решали вопросы идейности в комедийном жанре. Само первое название фильма «Джаз-комедия» как бы предопределяло его характер. Основной музыкальной темой фильма поначалу был «Коровий марш», а текст его припева блистал такими «перлами»:

«До свиданья, товарищ корова!
Счастливый путь, уважаемый бугай...»

Сейчас об этом нельзя вспоминать без смеха, но тогда мы продвигались с большим трудом в поисках правильных путей.

Задача была решена лишь тогда, когда к работе был привлечен В. Лебедев-Кумач, в творчестве которого идейность имела огромное значение.

Появляется радостный, жизнеутверждающий припев-афоризм, припев-лозунг.

«И тот, кто с песней по жизни шагает,
Тот никогда и нигде не пропадет!»

Появляется «Марш веселых ребят», ставший надолго маршем юности, маршем советской молодежи.

Почва для последующей работы была найдена, правильность избранного пути подтверждена большим успехом всего фильма в целом и его песен в частности.

Опираясь на опыт фильма «Веселые ребята», двинулись вперед по этому пути не только его авторы (Г. Александров, В. Лебедев-Кумач и я), но и другие режиссеры, поэты, композиторы.

Рядом с музыкальными картинами Г. Александрова появляются произведения И. Пырьева, в которых роль песни как идейного конденсатора фильма еще более подчеркивается всей атмосферой сюжета, важностью и значительностью темы, характером и устремлениями действующих в фильме образов.

В сравнительно короткий срок Александров выпускает кинокартины «Цирк», «Волгу-Волгу», «Светлый путь», Пырьев— «Богатую невесту», «Трактористов», «Свинарку и пастуха».

Не вдаваясь в подробную оценку перечисленных и многих других фильмов вспомним, что все они дали народу множе-

ство песен, ставших любимыми и популярными. Некоторые фильмы давно перестали существовать, исчезли из памяти советских зрителей. Но песни, ими порожденные, продолжают жить самостоятельной жизнью, ибо живы чувства и идеи, в свое время вкладывавшиеся в эти песни.

Многие из песен, создаваемых композиторами и поэтами вне связи с фильмами, тоже широко проникли в народный быт и живут поныне. Следует упомянуть и о специальных короткометражных фильмах-песнях, которые до войны выпускались нашей кинематографией.

Так создавалось песенное богатство.

Почему же хорошая песня из фильма быстро становилась достоянием широких масс? Почему фильм, как правило, за незначительным исключением, помогал рождению хорошей песни, стимулировал композитора и поэта к большим достижениям?

В кругах композиторов нередко высказывается мнение, будто бы экран с его могучей пропагандистской способностью сам по себе добавляет к песне такое качество, благодаря которому ей почти наверняка гарантировано быстрое распространение. Однако мы знаем достаточно случаев, когда это «добавочное качество» не помогало песне, не спасало ее от равнодушия зрителей даже тогда, когда режиссер всеми средствами пытался «вдолбить» ее с экрана. С другой стороны, бывало и так, что однократного появления песни по ходу фильма было достаточно, чтобы она полюбилась, запомнилась. И, наконец, иногда яркая, хорошая песня вследствие неосторожности или какого-то просчета режиссера, вследствие монтажной ошибки или небрежного наложения шумов или разговоров теряла силу своего воздействия, проходила незамеченной и получала свою жизнь уже вне экрана — на радио, на концертных площадках и т. д.

Очевидно, быстрое и широкое распространение кинопесен объясняется не самим фактом их звучания с экрана, но и чем-то иным.

Вне кинопроизводства поэт и композитор являются единственными участниками и «хозяевами» творческого процесса. Поэт написал слова, понравившиеся композитору по теме, идее, литературным достоинствам, эмоциям и т. д., и композитор пишет музыку. В процессе ее написания композитор часто требует от поэта тех или иных изменений в ритме, размере, характере стихов. В таких случаях новое произведение является продуктом творческого содружества двух лиц, объединенных одной задачей, одной мыслью.

Иное дело в кино. Здесь произведение поэта и композитора должно не только быть просто хорошим музыкальным номером в картине, но и находиться в неразрывной связи со сценарием, с сюжетом, с образами действующих лиц, не воображаемых, а зримых во всей их конкретности, то есть имеющих определенный рост, черты лица, голос, походку, манеры, должно быть непосредственно и органично согласовано с развитием характеров действующих лиц, с изменениями их чувств, с сюжетными конфликтами и коллизиями, то есть с драматургией фильма. Песня в фильме сама должна иметь свое драматургическое развитие, связанное с общей драматургией фильма, а потому должна таить в себе, в своей музыкальной фактуре и в особенностях текста, возможности такой внутренней драматургии, возможности симфонического обогащения, разработки и вариантности. Если этого условия нет, песня может полностью соответствовать содержанию, эмоциям и ритму таких-то кадров, такого-то эпизода, но вдруг оказаться неподходящей для другого эпизода, хотя в нем и действуют те же лица, что и в первом случае. Не обладая гибкостью, монтажной универсальностью, песня «ломается», перестает полноценно служить задачам режиссера, актера.

Значит композитор, приступая к написанию своего произведения для кинокартины, уже заранее должен учитывать весь его «путь» в картине. Поэтому в создании песни, кроме композитора и поэта, участвуют режиссер, сценарист, и прежде чем попасть на звуковую пленку, она апробируется всем творческим коллективом, работающим над фильмом, проходит испытание на все случаи ее дальнейшего использования в фильме — со словами, без слов, с оркестром, без оркестра, в разных эмоциональных планах, в разных формах вокального и инструментального исполнения.

В этих-то особых условиях большой и сложной творческой работы, которой композитор и поэт отдают все напряжение своего творчества, весь свой талант и мастерство, и заключается, как мне думается, основной «секрет» и исключительной

силы воздействия кинопесен и киномузыки и их предельно широкой популярности. Именно в силу этих особенностей композитор и поэт работают в кино со значительно более высокой творческой ответственностью, с максимальной взыскательностью к своему мастерству обработки материала, чем в обычных условиях, то есть вне кинопроизводства.

Конечно, у нас есть много превосходных песен, созданных помимо кино. Но, не имея намерения ни в какой степени умалить их значение, мы должны признать, что они создавались под огромным влиянием кинопесен. Последние как бы указывали путь композиторам и поэтам в их творчестве, открывали жанровые дороги, подсказывали важность тех или иных тем. Через кино и благодаря кино были созданы выдающиеся образцы наших патриотических, героических, любовно-лирических, спортивных, шуточных песен. По этим образцам в значительной степени и равнялось все наше песенное творчество.

Каково же положение сейчас?

Чтобы ответить на этот вопрос, надо прежде всего отметить резкое снижение количества выпускаемых музыкальных фильмов.

Г. Александров после «Весны», вышедшей в 1947 году, вообще перестал работать в жанре музыкальной кинокомедии. Отдельные фильмы, которых нельзя причислить к музыкальным («Падение Берлина», «Встреча на Эльбе», «Первая перчатка», «Нахимовцы» и два-три других), дали нам несколько песен, ставших популярными, но они не несут в себе каких-либо принципиально новых качеств.

Из музыкальных фильмов, в небольшом количестве выпущенных на экран за последние годы, в сущности говоря, можно назвать только два: «Сказание о земле Сибирской» и «Кубанские казаки» И. Пырьева.

В новом тематическом плане музыкальные кинокомедии вообще отсутствуют.

Можно со всей категоричностью утверждать, что появление новых музыкальных фильмов безусловно повлечет оживление советской песни вообще, сдвинет ее с места, на котором она уже значительное время «застоялась», и поведет вперед.

Больших успехов достигло за последние годы наше документальное кино. Повышается и роль музыки в нем. Методы музыкального оформления документальных фильмов еще только нащупываются, еще непомерно силен в них «дикторский аккомпанемент», отодвигающий музыку на задний план. Но можно высказать уверенность, что музыка постепенно будет отвоевывать у диктора часть его функций и будет приобретать все больше и больше права не только эмоционально воздействующего, но и идейного, поясняющего элемента фильма.

Опыт постановки И. Пырьевым документального фильма «Мы за мир» показывает, насколько широкое применение может найти песня в документальном фильме.

Песня может занять почетное место и в хроникальных фильмах. У нас ведь есть хроника, так сказать, устойчивого календарного типа, посвященная знаменательным событиям и датам. Почему бы в этих случаях киностудиям не позаботиться заранее о создании соответствующей тому или иному событию новой хорошей песни? Она имела бы огромное художественное значение, не говоря уже о том, что такая практика увеличила бы количество новых песен, стимулируя композиторов и поэтов на работу над определенными конкретными темами. Из хроникального фильма вообще следует изгнать штамп и инерцию в вопросах музыкального оформления.

В советской кинематографии должен быть возрожден вкус к музыкальному фильму, должно всячески поощряться создание сценариев музыкальных кинокомедий. В частности, к этому делу должны быть привлечены драматурги, работающие в области оперетты. К сожалению, ни И. Пырьев, ни Г. Александров за долгие годы своей работы над музыкальными фильмами не образовали около себя режиссерского актива, творческого молодняка, которому они могли бы передать свой опыт. Необходимо, мне кажется, во ВГИК воспитывать кинорежиссеров со специальным музыкальным уклоном. Создание музыкальных фильмов весьма трудное дело, музыкальных режиссеров у нас почти нет.

Огромна любовь народа к фильмам, насыщенным песнями, музыкой, танцами. Она обязывает оживить, расширить дело создания музыкальных фильмов и тем самым дать советскому народу новые яркие песни.

С. ФРЕЙЛИХ

ПО ПУТИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА

(«Избранные сценарии советского кино» в шести томах)

Развитие киноискусства вызвало к жизни новый жанр литературы — кинодраматургию.

В капиталистических странах кинодраматургии уже с момента ее рождения коснулось тлетворное влияние безидейного буржуазного декадентского искусства.

Наша кинодраматургия — такое же новое слово в развитии художественного творчества, как и все советское искусство, реалистическое, народное, тесно связанное с жизнью.

Содержание советской кинодраматургии — это наша действительность на всех этапах ее развития.

Проникнутая пафосом активного вторжения в жизнь, пафосом коммунистического воспитания трудящихся, наша кинодраматургия считает своей главной задачей воплощение образа положительного героя, и советская действительность представляет для этого обильный материал.

В своих лучших произведениях сценаристы показали деятельность простого советского человека — труженика и бойца, воссоздали образы передовых людей нашей эпохи — образы большевиков; обращаясь к истории родины, отразили прогрессивную деятельность наших выдающихся предков, героическое прошлое нашего народа.

Кинодраматургия обнаружила подлинное творческое дерзание, приступив к воссозданию образов вождей человечества — Ленина и Сталина.

Вызванная к жизни развитием киноискусства, кинодраматургия сама дает ему жизнь, определяет его содержание, стиль.

Разнообразны по своим творческим устремлениям такие режиссеры, как Чиаурели и Пырьев, Герасимов и Александров, Довженко и Ромм. Полнота изображения действительности в их постановках, стилистика их кинопроизведений предопределены прежде всего сценариями. Самой жизнью развеяно глубоко ошибочное мнение о том, что театральный спектакль зависит от пьесы в большей степени, нежели кинофильм от сценария. Киносценарий ставится один раз, пишется обычно для обладающего своей творческой индивидуальностью определенного режиссера и, таким образом, еще в большей мере, нежели пьеса, должен определить содержание и форму будущей постановки.

Развитие кинодраматургии имеет огромное значение для дальнейшего роста киноискусства в целом. Изучение опыта кинодраматургии необходимо как для практики, так и для теории кинематографа. Собранные воедино, сценарии дают картину роста, развития кинодраматургии, наглядно показывают, как зарождались верные тенденции и накапливался положительный опыт, как изживались недостатки и ошибки.

Сценарий, став прочной идейно-художественной основой фильма, закономерно приобрел и значение самостоятельного литературного произведения. Восприняв синтетическую природу киноискусства, сценарий соединил в себе лирику, драму, эпос, являясь в то же время ни тем, ни другим, ни третьим, но совершенно новым жанровым образованием. В произведениях нового литературного жанра перед читателем раскрываются картины действитель-

ности, написанные словом с учетом всех возможностей кинематографической выразительности. На книжных полках советских читателей сценарий стал занимать почетное место рядом с произведениями художественной прозы, поэзии, театральной драматургии.

Справедливо, чтоб выход в свет сценариев находил отклик не только в кинематографической, но и литературной критике. К сожалению, критикой не был отмечен выпуск Госкиноиздатом в 1949—1950 годах шеститомного собрания избранных сценариев, в 1951 году—сборников сценариев Б. Чирскова и А. Штейна, а также однотомников сценариев фильмов М. Чиаурели и бр. Васильевых.

В настоящее время закончено новое издание шести томов «Избранных сценариев советского кино». Обратимся к этому наиболее полному собранию лучших сценариев советского кинематографа звукового периода.

Этапный сценарий

Первый том «Избранных сценариев» открывается произведением бр. Васильевых «Чапаев».

30-е годы, когда появился «Чапаев», ознаменовались в советском киноискусстве блистательными победами. Они явились отражением успехов социалистического строительства и закономерным для того периода итогом политики партии в области искусства и литературы.

Еще в годы немого кино партия точно определила значение литературы и искусства для культурной революции.

Резолюция ЦК РКП(б) 1925 года указывала:

«1. Подъем материального благосостояния масс за последнее время в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кругозора и т. д., создает громадный рост культурных запросов и потребностей. Мы вступили, таким образом, в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу.

2. Частью этого массового культурного роста является рост новой литературы...»

Об этом росте свидетельствовали такие произведения, как «Чапаев» и «Мятеж» Фурманова, «Железный поток» Серафимовича, «Цемент» Гладкова, «Разгром» Фадеева, поэмы «Хорошо» и «Владимир Ильич Ленин» Маяковского.

Особое значение партия придавала кино — самому важному и самому массовому из искусств. Но бывшие тогда в моде формалистические течения не только тормозили рост отдельных талантливых художников, мешая развернуться их творчеству и создавать произведения, нужные народу, но и препятствовали развитию кинематографии в целом.

Партия возглавила борьбу за новое революционное киноискусство. На XIII съезде ВКП(б) товарищ Сталин сказал: «Плохо обстоит дело с кино. Кино есть величайшее средство массовой агитации. Задача — взять это дело в свои руки».

Партия решительно поддержала ростки нового в кино, помогла им пробиться сквозь дебри формализма, вооружила советских мастеров кино самой передовой теорией — учением марксизма-ленинизма.

Произведения реалистического искусства стали занимать главенствующее место в кино В 1925 году на экраны вышел полный революционной страсти, совершенный по художественной форме «Броненосец «Потемкин». В 1926 году новую славу советскому немому кино принесла картина «Мать», созданная по сценарию Н. Зархи, экранизовавшего одноименный роман Максима Горького.

Это были ощутимые результаты заботы партии, направляющей развитие советского кино по пути жизненной правды.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций, определение товарищем Сталиным метода искусства советской эпохи как метода социалистического реализма вооружили идейно и творчески всех советских художников и оказали огромное влияние на судьбу киноискусства.

В 1932 году был написан и поставлен сценарий «Встречный» — одно из первых произведений киноискусства о трудовом подъеме рабочего класса, о социалистическом соревновании. В 1934 году начинают сниматься фильмы по сценариям «Юность Максима», «Аэроград», «Крестьяне», «Последний маскарад».

Наивысшим достижением кинодраматургии того периода является киносценарий «Чапаев».

«Чапаев» — этапное произведение советской кинодраматургии, созданное методом социалистического реализма, методом, отражающим жизнь в ее непрестанном развитии к коммунизму. Он подытожил достижения пройденного кинодраматургией пути и во многом определил ее дальнейший путь развития. Фильм впитал в себя достижения и других видов литературы и искусства, без освоения положительного опыта которых появление его было бы немыслимо.

До «Чапаева» тема гражданской войны во многих сценариях разрешалась на чисто внешних конфликтах; в баталиях терялся человек—вершитель событий; истолкование самих событий не подымалось до больших обобщений. Все это определяло недолговечность таких произведений.

«Чапаев» впервые в кинодраматургии убедительно показал на материале гражданской войны, как большевистские идеи формируют социалистическое сознание нового человека. Углубляя идейное содержание повести Фурманова (в сценарии полнее и нагляднее показан образ Чапаева в его становлении), авторы нашли и отчетливые драматургические формы для выражения этого содержания. Конфликты гражданской войны, порожденные обостренными классовыми антагонистическими противоречиями, разрешены в сценарии не внешне, но в органическом единстве с внутренними конфликтами.

Васильевых интересовала в знаменитом эпизоде отражения «психической атаки» не сама по себе баталия, а люди, участвующие в ней. До разрешения общего внешнего конфликта в этом эпизоде разрешаются две группы внутренних конфликтов, разных по своей природе, характеру, остроте: первая группа — в нашем лагере — между Чапаевым и Фурмановым, Анкой и Петькой, и конфликт в лагере противника — между полковником Бороздиным и его ординарцем Потаповым. В нашем лагере стороны в результате положительного разрешения противоречий приходят к духовному единению. В лагере врага происходит разрыв между Бороздиным и Потаповым, ушедшим к чапаевцам. Эти и другие внутренние конфликты, каждый в отдельности, подготавливают в эпизоде разгрома каппелевцев разрешение главного конфликта, в котором и находят сами свое разрешение. И когда Чапаев мчится на коне, а Анка разит из пулемета белогвардейцев,— это не просто батальная сцена: в ней итог длительного развития человеческих отношений, в ней закономерность исторической победы и огромная художественная правда. Глубокое постижение событий могло быть столь полно выражено в сценарии благодаря высокому мастерству кинодраматургов, проявивших ясное понимание эпохи и людей, порожденных ею. Сценарий покоряет читателя своим глубоким реализмом, революционной страстностью образов положительных героев, передает неповторимое время гражданской войны и заключает в себе в то же время тот всеобщий и для сегодняшнего дня интерес, который свойствен произведениям непреходящего значения.

И. В. Сталин в своем историческом приветствии советским кинематографистам высоко оценил фильм «Чапаев», подчеркнув его значение для дальнейшего развития советского кино. В приветствии товарища Сталина была выражена программа дальнейшего роста творческих работников кино.

Драматург и режиссер С. Герасимов писал об этом: «Нам всем захотелось сделать своего «Чапаева», то есть, проникая в новые области киноискусства, создавать, как призывал товарищ Сталин, произведения, помогающие «рабочему классу и его партии воспитывать трудящихся в духе социализма, организовывать массы на борьбу за социализм, подымать их культуру и политическую боеспособность».

Социалистический реализм давал возможность участвовать в выполнении этой задачи художникам самых различных направлений, для всех он открывал путь к новаторству на основе творческого использования всего предшествующего художественного опыта. Ярким доказательством этому служат другие выдающиеся произведения кинодраматургии 30-х годов, также представленные в первом томе «Избранных сценариев»: «Последний маскарад» М. Чиаурели, Г. Цагарели, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Мы из Кронштадта» Вс. Вишневского, «Партийный билет» К. Виноградской, «Депутат Балтики» Л. Дэль, А. Зархи, Л. Рахманова, И. Хейфица, «Тринадцать» И. Прута, М. Ромма, «Арсен» М. Чиаурели,

А. Шаншиашвили, «Петр I» А. Толстого, В. Петрова.

Черты героя (Максим, Щорс, Шахов)

Образ большевика, чьи черты наиболее полно раскрывают качества положительного героя нашего времени, постоянно привлекает внимание советских кинодраматургов.

С большим реалистическим мастерством раскрыты характеры большевиков в сценариях трилогии о Максиме, «Щорс» и «Великий гражданин».

Максим, Щорс, Шахов, при всем неповторимом своеобразии каждого из них, схожи в главном, в основном, определяющем.

Это главное состоит, во-первых, в том, как проявляется свойственная им всем органическая связь с народом.

Каждый из них — безусловно выдающийся деятель и в этом смысле исключительная личность, каждый из них выступает в сценарии как «главный герой». В их отношениях с «массой» верно осмысливается роль личности в социалистическом обществе, новые отношения личности и коллектива. В решении этой проблемы указанные сценарии продолжают лучшие традиции советской литературы, в частности традиции романа «Чапаев», в котором Дм. Фурманов талантливо обобщил отношения выдающегося человека, каким был Чапаев, и рядовых чапаевцев. Вчерашние крестьяне в яркой биографии своего командира видели собственную биографию, восхищаясь им, они восхищались собой, в его величии видели и свою славу. Фурманов показывает, как народ окружил славой героя, как сочинял о нем легенды и распространял их по всей стране. «Почему именно о нем, о Чапаеве, создались эти легенды? Почему именно его имя пользовалось такой популярностью?» — спрашивал Фурманов и находил ответ в том, что «Чапаев полнее многих в себе воплотил сырую и геройскую массу своих бойцов. В тон пришелся своими поступками. Обладал качествами этой массы особенно ей ценными и чтимыми — личным мужеством, удалью, отвагой, решимостью». Роман Фурманова и фильм бр. Васильевых — это рассказ не только о герое, но и о массе, его выдвинувшей.

Значительность Максима, Щорса и Шахова также состоит не просто в том, что они выделяются, возвышаются над массой, а в том, что они в своей жизни и яркой деятельности наиболее полно выражают стремления, рост народа.

В Максиме воплощен образ поколения революционеров, сформировавшихся в гуще рабочего класса в период подготовки и проведения революции и обладающих наиболее ценными качествами своего класса.

«Тут нема простых людей, тут все знаменитые»,—говорит Щорс о своих рядовых бойцах. Сам он выступает как первый среди равных. Демократизм, равноправие, сцементированные революционной сознательной дисциплиной, — основа отношений Щорса с подчиненными.

Эти принципы социалистических отношений руководителя и массы еще полнее раскрываются в образе Шахова, в его отношении с народом. Если чапаевцы слагали легенды о своем полководце, а Щорс видел в каждом рядовом бойце знаменитого человека, то в отношениях Шахова с рабочей массой эти связи как бы органически сливаются. В конце сценария «Великий гражданин» рабочий Кац говорит у гроба Шахова: «Он был такой же, как и мы, только чуточку выше. У него были такие же глаза, как у нас, только немножко зорче, он думал о том же, о чем думаем и мы, только гораздо глубже. Про одних говорят: умер великий мыслитель; говорят: умер великий художник. А он... Он был гражданином. Таким же, как мы, только больше. Он был Великим Гражданином!»

Так образы Максима, Щорса, Шахова выступают в нерасторжимом единстве со своим народом — единстве, глубоко осмысленном и художественно ярко воплощенном в сценариях.

Если в центре сценария «Чапаев» выступал человек, выросший под воздействием представителя партии комиссара Фурманова из партизана в командира Красной Армии, то в центре трилогии о Максиме, «Щорса», «Великого гражданина» стоит образ большевика, олицетворяющего собой ту силу, которая перевоспитала Чапаевых, закалила их характер, привила им новое сознание.

Это творческое, преобразующее жизнь активное начало — другая важнейшая черта Максима, Щорса, Шахова.

Передовые произведения искусства и литературы рисовали образы героев, имею-

щих положительные идеалы и ставящих своей жизненной целью претворение этих идеалов в жизнь.

Наша действительность родила героя, у которого неизмеримо значительнее содержание идеала и иные условия для его утверждения. Великие цели нового героя Ленин определил как «социалистический идеал», к утверждению которого он призывал:

«...надо, чтобы и руководители революционных партий шире и смелее ставили свои задачи... показывая во всем его величии и во всей его прелести наш демократический и социалистический идеал, показывая самый близкий, самый прямой путь к полной, безусловной, решительной победе»[1].

Советская эпоха сократила расстояние от мечты к действительности. Герой нашего времени адресует свою мечту не следующим поколениям, а осуществляет ее сам. И чем выше эта мечта, тем большую энергию для своего осуществления она рождает.

Юный Щорс мечтал о будущей жизни. «Нужно победить, товарищи, нужно победить,— говорил он.— Выгоним врага из нашей земли и построим себе такую прекрасную жизнь, такую яркую и радостную, как мечта...»

И солдаты Щорса знают о его мечте, они к ней относятся с благоговением.

«— Товарищ начдив, — спрашивает его боец Титаренко, — а правда ли, что после войны вы хотите всю землю засадить садами?

— Правда,— ответил Щорс».

Во имя этой романтической мечты, для ее осуществления герой отдал самое большое, что имел — свою прекрасную жизнь.

«Революция продолжается, товарищи. Борьба принимает новые формы». Этими словами выступающего на митинге Шахова начинается сценарий. Новая тема, новые конфликты потребовали и новых форм воплощения. Сценарий проникнут большевистской партийностью. Его содержанием явилась страстная партийная борьба с врагами народа за торжество ленинских идей. В драматургически острых эпизодах диспутов и собраний, где разворачивалась эта борьба, партийность органически становилась внутренним поэтическим содержанием сюжета. Мужественность и строгость формы соответствовали характеру изображаемых событий.

В «Великом гражданине» советская драматургия поднялась в создании образа большевика на новую ступень. В Петре Шахове, прообразом которого явился незабвенный С. М. Киров, воплощен цельный по своему содержанию образ большевика ленинско-сталинского типа. Горячее сердце и ясный ум, воля к победе, связь с народом, у которого Шахов черпал силы для самоотверженной борьбы и которому он посвятил свою жизнь,— таковы черты большевистского трибуна.

Глубина жизненной правды, заключенная в образах большевиков Максима, Щорса, Шахова, определила и их долгую жизнь в искусстве. Придя на экран из самой жизни, они снова вступили в жизнь как активные ее созидатели.

Интересна, например, судьба образа Максима. Созданный однажды в сценарии, обогащенный актерским исполнением на экране, он получил такую силу достоверности, что продолжал существовать и в других картинах. Так он встретился с Петром Шаховым в «Великом гражданине», а затем в первые дни войны появился на экране в киноновелле «Встреча с Максимом» («Боевой киносборник» № 1).

Образ входил в жизнь, как живой. «Во время войны поезд, в котором я ехал,— рассказывает артист Б. Чирков,—остановился рядом с воинским эшелоном, двигавшимся на фронт. Бойцы, увидев меня в окне, узнали во мне исполнителя роли Максима и настояли на том, чтобы отправление нашего поезда было задержано, пока я, от имени Максима, не скажу им напутственное слово».

Сам артист, воплощая образ замечательного большевика, ощутил на себе его огромное влияние. Выросший идейно и творчески, он именно после этой работы вступил в ряды коммунистической партии.

«...Правдивость и историческая конкретность художественного изображения должны сочетаться с задачей идейной переделки и воспитания трудящихся людей в духе социализма», — говорил А. Жданов.

Главные черты героя советской кинодраматургии дают ему возможность выполнить эту свою историческую миссию.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., IV изд., т. 9. стр. 93—94.

Образы вождей

Стремление запечатлеть характер коммуниста наиболее глубоко, наиболее всеобъемлюще закономерно привело советских кинодраматургов к смелой попытке воссоздать образы вождей большевистской партии.

В шеститомнике помещены лучшие сценарии, посвященные разным этапам жизни и деятельности Ленина и Сталина: во втором томе «Ленин в Октябре» и «Ленин в 1918 году» (запись по фильму М. Ромма), «Великое зарево» М. Чиаурели, Г. Цагарели, «Человек с ружьем» Н. Погодина; в четвертом томе — «Оборона Царицына» Г. и С. Васильевых; в пятом томе—«Третий удар» А. Первенцева, «Клятва» П. Павленко, М. Чиаурели; в шестом томе—«Падение Берлина» П. Павленко, М. Чиаурели.

Образ И. В. Сталина воссоздан также в ряде эпизодов сценариев «Яков Свердлов» Б. Левина, П. Павленко (второй том) и «Валерий Чкалов» Г. Байдукова, Д. Тарасова, Б. Чирскова (третий том).

Образы Ленина и Сталина показаны в нерасторжимом единстве с народом, освобождению которого они посвятили свою жизнь.

В образном строе сценариев о Ленине это единство с народом находит свое яркое поэтическое воплощение. Вспомним живой, словно взятый из самой революционной жизни образ рабочего Василия, его закаленную революцией дружбу с Лениным, их взаимную любовь и поддержку («Ленин в Октябре»). Вспомним взаимоотношения Ленина и крестьянина Шадрина («Человек с ружьем»), разбуженного ленинскими идеями, потянувшегося к Ленину и доверившегося ему навсегда. «Ведь мы же все знаем,— говорит Шадрин,— что Ленин — народный вождь, но я не ждал, не гадал, чтобы так понимал он самого последнего солдата, как я».

Любовь к Ленину, преданность революции поднимает на подвиг шофера Григория Тимофеева, ценою собственной жизни спасшего вождя от расправы над ним ищейками Временного правительства. Героический поступок Тимофеева напоминает подвиг Ивана Сусанина, совершенный теперь в иной конкретно исторической обстановке.

Незабываема сцена массового митинга на заводе Михельсона, где рабочие слушали бюллетень о состоянии здоровья раненного врагами Ленина. Сообщение о температуре, дыхании, пульсе вызывало в массе бурю чувств. «Правда» писала тогда: «Ленин будет жить — такова воля пролетариата», и это передано в сценарии с большим эмоциональным подъемом.

Так в художественном воплощении темы единства народа и его вождя предстает образ народной массы, разбуженной революцией, массы непобедимой и целеустремленной, потому что ею владеет ленинская мысль, и образ Ленина — великий и простой, в котором сконцентрирован гигантский запас энергии, ум, совесть народных масс.

Яркое выражение находит в этих фильмах значительность идеала, которому посвятили себя вожди партии, и активная деятельность в претворении этого идеала в жизнь.

Есть ли мечтания, планы выше, грандиознее ленинских и сталинских! Ленинский план вооруженного восстания, осуществление которого открыло новую эру в жизни человечества... Сталинские пятилетние планы строительства коммунизма... Есть ли что-либо более значительное, чем титаническая деятельность Ленина и Сталина по преобразованию мира на благо человечества!

Лучшие сценарии о вождях партии поднимаются до большого исторического обобщения, показывая, как идеи Ленина и Сталина, овладевшие массами, становятся той силой, которая превращает планы в действительность.

Обращение к образам Ленина и Сталина позволяет нашим драматургам наиболее полно раскрыть духовную красоту и богатство, нравственный облик новых людей социалистического общества, их взаимоотношения, основанные на дружбе, товариществе, морально-политическом единстве советского народа.

Тема дружбы Ленина и Сталина проходит через все сценарии о вождях партии. В решающие моменты исторических событий Сталин выступает рядом с Лениным как его боевой друг и соратник. Ленин и Сталин возглавляют вооруженное восстание («Ленин в Октябре»). Накануне этого исторического события Сталин, верный ленинским идеям, руководит шестым

съездом партии, съездом подготовки Октября («Великое зарево»). После революции Ленин и Сталин возглавляют героическую борьбу советского народа за молодую республику («Ленин в 1918 году», «Оборона Царицына»). Вся деятельность Сталина после смерти Ленина посвящена выполнению ленинских заветов («Клятва»).

Революция спаяла дружбу рабочего Чибисова и крестьянина Шадрина. Большим политическим содержанием наполняется эта дружба, олицетворяющая собой союз рабочего класса и крестьянства и направляемая Сталиным.

Идеями Ленина и Сталина, идеями пролетарского интернационализма наполнена боевая дружба грузина Георгия Гудушаури, русского Ершова, украинца Панасюка. Идея дружбы народов придает значительность и поэтичность любви Георгия и русской девушки Светланы («Великое зарево»).

Создание сценариев о Ленине и Сталине имело принципиальное значение для развития советской кинодраматургии. Коренные проблемы современности нашли свое глубокое идейное истолкование в этих сценариях. В них наиболее полно выразилась новизна художественной формы, рожденной в практике социалистического искусства.

Сценарии о Ленине и Сталине написаны в разной творческой манере. «Ленин в Октябре» близок по форме к народной революционной драме. «Великое зарево», посвященное тем же событиям, воспринимается как эпическое сказание.

Но все кинопроизведения о вождях партии Ленине и Сталине созданы единым методом — методом социалистического реализма, нашедшим в этих сценариях яркое и наиболее полное выражение.

«Мы говорим, что социалистический реализм является основным методом советской художественной литературы и литературной критики,— указывал А. А. Жданов,— а это предполагает, что революционный романтизм должен входить в литературное творчество как составная часть, ибо вся жизнь нашей партии, вся жизнь рабочего класса и его борьба заключается в сочетании самой суровой, самой трезвой практической работы с величайшей героикой и грандиозными перспективами. Наша партия всегда была сильна тем, что она соединяла и соединяет сугубую деловитость и практичность с широкой перспективой, с постоянным устремлением вперед, с борьбой за построение коммунистического общества».

Стиль жизни и деятельности партии и ее вождей определил метод и стиль повествования о них.

М. Горький, обращаясь к советским писателям, ставил перед ними задачу: изучать, оформлять, изображать и тем самым утверждать новую действительность, искать вдохновения и материалов в широком потоке труда, создающего новые формы жизни.

В «оформлении» этой действительности рождались новые формы, новые жанры. Контуры нового художественно-документального жанра в кинодраматургии впервые наиболее полно и ясно определились в сценарии «Клятва».

Если до «Клятвы» образы Ленина и Сталина раскрывались в связи с каким-либо одним выдающимся историческим событием, то здесь Павленко и Чиаурели попытались создать панораму большого периода жизни нашей страны, ведомой Сталиным.

События в сценарии развиваются на протяжении более чем двух десятилетий. Смерть Ленина и борьба большевистской партии за единство своих рядов, строительство социализма — выполнение трех сталинских пятилеток, период Великой Отечественной войны — таковы грандиозные события, нашедшие свое художественное обобщение в «Клятве».

Жизненность нового жанра, таящего в себе огромные возможности для эпического повествования о советском народе и его вожде, подтвердилась созданием сценариев «Сталинградская битва» и «Третий удар». Практика еще далеко не исчерпала возможности этого жанра, а теория, критика пока недостаточно обобщила уже имеющийся опыт создания таких картин. Отмечая новизну этого жанра в кинематографе, критика не связывает его с традицией других искусств и, в частности, с литературой. А ведь гражданская и Отечественная войны родили литературные произведения, жанр которых еще в свое время Дм. Фурманов назвал «историко-художественным». И сам он написал свои книги именно в таком жанре, где приводил подлинные события, исторические факты, документы, свидетельства современников.

И так как факты были значительны, таили в себе трепетность самой жизни, собирались и сопоставлялись под определенным углом зрения, они давали не простую фотографию времени, а художественную картину с яркими человеческими образами.

В художественно-документальных сценариях исторически достоверный материал должен органически входить в ткань художественного произведения, находить в нем единое стилистическое выражение, а эпический рассказ о событиях — способствовать раскрытию полноценных образов людей, двигателей этих событий. Эти широкие возможности жанра недостаточно использованы, например, в такой значительной картине, как «Сталинградская битва»: в эпическом повествовании недостаточно раскрыты образы людей, их внутренний мир.

Значительность и поучительность «Клятвы» как раз в том и состоит, что эпический размах событий сочетался в ней с созданием яркого образа вождя и образов рядовых советских людей. «Тема этой картины поставлена и развивается так, — писал М. Чиаурели,— что в ней было уже недостаточным простое, возможно более правдивое и выразительное изображение внешнего облика любимого вождя».

Разумеется, возможности художественно-документального жанра не ограничиваются воссозданием прошлых этапов нашей истории. Произведениям подобного рода предстоит сыграть большую роль в отражении великих строек — этих первенцев коммунизма, возводящихся под руководством товарища Сталина.

Уже запечатлены в драгоценных документальных кадрах наполнение водой нового русла Дона, рождение нового моря. Эти кадры войдут в будущие фильмы о людях, строящих коммунизм.

Работа над образами Ленина и Сталина подняла нашу драматургию на новую творческую высоту. Создание этих произведений показало, что у нас вырос художник нового типа, человек-мыслитель, глубоко понимающий современность, близкий к своему народу. На основе уже достигнутого в создании образов Ленина и Сталина несомненно будут появляться произведения, раскрывающие все глубже и многограннее образы этих величайших людей всех времен и народов.

На передовых позициях

Советская кинодраматургия развивалась неотрывно от нашей действительности, жила ее интересами, всегда находясь на передовых позициях. Задачи, которые вставали перед страной, безотлагательно находили отклик в произведениях кинодраматургии.

В сценариях, помещенных в третьем и четвертом томах, отражены два значительных периода в жизни нашей страны.

Третий том содержит сценарии о мирном труде советских людей в предвоенный период.

В кинодраме «Член правительства» К. Виноградской раскрывается биография простой русской женщины, выросшей за годы коллективизации от темной крестьянки до колхозного руководителя и депутата советского парламента. Сила воссозданного в сценарии образа Александры Соколовой в том, что ее индивидуальные неповторимые качества слились, сплавились с типическими чертами, присущими трудовым людям, которые при советском строе «...могут проявить себя, развернуть свои способности, обнаружить таланты, которых в народе—непочатой родник и которые капитализм мял, давил, душил тысячами и миллионами»[1]. В условиях советской власти миллионы таких, как Александра Соколова, получили неограниченные возможности духовного развития. Осуществилось то, о чем писал еще Чернышевский: «Если хотите, красоте и гению не нужно удивляться; скорее надобно было бы дивиться только тому, что совершенная красота и гений так редко встречаются между людьми: ведь для этого человеку нужно только развиться, как ему всегда следовало бы развиваться. Непонятно и мудрено заблуждение и тупоумие, потому что они неестественны, а гений прост и понятен, как истина: ведь естественно человеку видеть вещи в их истинном виде»[2].

В сценарии мы видим Соколову в ее истинном виде, видим, как пробуждались дремавшие до этого ее нравственные силы.

---

[1] В. И. Ленин, Соч., III изд., т. XXII, стр. 158.

[2] Н. Г. Чернышевский, Избр. соч., ГИХЛ, 1934, стр. 334.

Характер героини дан в движении, он раскрывается в типических обстоятельствах советской действительности, в творческом труде свободных людей под солнцем Сталинской Конституции.

Убеждающий своей художественной силой образ Александры Соколовой — один из самых ярких образов женщин в советской кинодраматургии.

О простых людях довоенной колхозной деревни рассказывается и в киноповести С. Герасимова «Учитель». В истории отношений учителя Степана Лаутина и колхозницы Аграфены Шумилиной раскрывается новый строй чувств этих людей. Здесь личное и общественное сливаются в одно целое. Поэтому лирическое и социальное так органически сосуществует в поэтических образах героев. История любви Степана и Груни поднимается в сценарии до истории общества, потому что судьба этих новых людей неотделима от судьбы общества.

В третьем томе помещены комедии «Свинарка и пастух» В. Гусева и «Трактористы» Е. Помещикова, свидетельствующие о новаторстве советской кинодраматургии и в этом жанре.

Нашему комедийному сценарию свойственна жизнерадостность, идущая от мироощущения советских людей. Недостатки человеческого характера показываются в кинокомедии ради воспитания высоких моральных качеств. В советской комедии появился положительный герой. «Свинарка и пастух» и особенно «Трактористы» с их яркими полнокровными образами Клима Ярко, Марьяны Бажан, Назара Думы показывают умение сочетать смешное с глубоким раскрытием человеческого характера, случайность комедийной ситуации с типическими проявлениями нашей действительности.

Советская кинокомедия имеет свои традиции, их нужно приумножать, развивать. И здесь еще раз уместно подчеркнуть ведущую роль кинодраматургии. Разве при наличии хороших сценариев перестал бы ставить комедии так хорошо зарекомендовавший себя в этом жанре режиссер Г. Александров?

Время — лучший ценитель жизненности и глубины художественного произведения. Сценарий «Валерий Чкалов», напечатанный в третьем томе, в свое время недостаточно был оценен критикой, а между тем в нем проявлено высокое драматургическое мастерство в создании образа, типичного для нашей эпохи.

Факты героической жизни Чкалова авторами глубоко осмыслены и художественно обобщены. Чкалов дан как личность выдающаяся, но его яркая, неповторимая индивидуальность, его исключительные поступки воспринимаются нами как типические благодаря верному истолкованию происхождения жизненного подвига. Неукротимая сила Чкалова превратилась в великую энергию, сделавшую его героем тогда, когда перед ним появилась ясная цель. Эту цель он осознал после встречи со Сталиным, являющейся переломным событием в его жизни. В Чкалове родилось тогда новое понимание своего жизненного назначения. «Летать — вот моя партийная работа»,— говорит Чкалов. Рост героя подчеркивается в сценарии и его пониманием своей связи с народом. На аэродроме в Америке на вопрос ограниченного буржуа, в чем выражается богатство Чкалова, он ответил: «170 миллионов». И это не рублей, не долларов. «170 миллионов человек работает на меня, так же как и я на них...»

Великолепно звучат сегодня слова Чкалова, посланца сильного, свободного и миролюбивого советского народа — слова, адресованные через головы бизнесменов простым людям Америки: «На крыльях вот этого самолета мы пронесли над холодом, разделяющим нас, привет от многомиллионного нашего народа великому американскому народу».

В годы войны советская кинодраматургия стала духовным оружием советских людей в их борьбе с фашизмом.

Сценарии четвертого тома, созданные в период Великой Отечественной войны, отражают события грозного военного времени.

В мужественных характерах Степана Кочета («Секретарь райкома» И. Прута), возглавившего партизанский отряд, и трижды георгиевского кавалера Гаврилы Русова воплощен образ свободолюбивого непокоренного русского народа, ответившего на злодеяния оккупантов истребительной войной. Характерно, что фильм по этому сценарию был поставлен Иваном Пырьевым, художником веселого, жизнерадостного таланта, автором прекрасных ко-

медий. В дни войны режиссер заговорил голосом суровым и гневным.

Война еще более закалила советского человека, обнаружила все то лучшее, что воспитывала в нем советская власть. Герой стал неотъемлемой частью своего общества, подлинным представителем его. Так он, реально существующий человек, и входил в произведения литературы и искусства, сохраняя часто свое конкретное имя и становясь вместе с тем типом, представителем своей эпохи.

Не случайно война породила обилие художественных произведений с «невымышленными» героями. Таков сценарий Л. Арнштама, Б. Чирскова «Зоя», воскрешающий образ юной патриотки, которая совершила бессмертный поступок. Всем образным строем сценария, показывающего короткую, но прекрасную жизнь Зои Космодемьянской, авторы раскрывают закономерность совершенного ею подвига. Трагедия о борьбе и гибели юной героини разрешается в сценарии оптимистически. Зоя отдала жизнь за народ и обрела бессмертие.

В четвертом томе напечатаны сценарии «Оборона Царицына» бр. Васильевых и «Великий перелом» Б. Чирскова. Первый воссоздает события гражданской войны, второй — события недавних военных лет. Но сценарии близки по своему внутреннему содержанию — оба показывают, как под руководством Сталина у волжской твердыни, носящей теперь его имя, советский народ дважды отстоял свою Родину.

Сценарий «Великий перелом» не обозначен точным местом действия и временем, но читатель сценария и зритель фильма, поставленного Ф. Эрмлером, понимает, что речь идет о непревзойденной по своему величию славной Сталинградской битве.

Сценарий «Великий перелом» больше, чем военное, батальное произведение. В соответствии с жизненной правдой автор увидел источник военной победы в самом советском строе, оказавшемся во время войны как никогда монолитным, в наших солдатах, офицерах, генералах — советских людях, чьи усилия сконцентрировались, слились в единую силу. Глубокий смысл в том, что слова лейтенанта Федорова «Мы не уйдем отсюда: на том берегу для нас земли нет!» стали девизом фронта, а выражение простого солдата Степана «Прогуливать, прогуливать подлецов без передышки» выразило тактику, рассчитанную на изматывание противника в период подготовки наступления.

Образ товарища Сталина непосредственно не выведен в сценарии, но он незримо присутствует в каждом эпизоде. Великий полководец выступает в сценарии как автор гениального плана разгрома врага, как вдохновитель и организатор претворения этого плана в жизнь. Драматург поднимается до философского обобщения в раскрытии сталинской стратегии, принципов сталинской науки побеждать.

«Правильно оценить и использовать сложившуюся обстановку, вывести из нее выполнимую задачу — это каждый талантливый военачальник умеет. Но только подлинный полководец ставит задачу и сам создает нужную ему обстановку. И такой полководец у нас один...» — говорит в сценарии командующий фронтом Виноградов.

Автор сценария отказался от внешних сюжетных движений, может быть и выигрышных, но лежащих только на поверхности материала. Идя в глубь материала, он нашел пружины драматургического действия, которые лежат в происходящих событиях, глубоко понятых и выраженных в строгом стиле, соответствующем духу этих событий.

Воссоздавая обобщенный образ сражения, автор понимает невозможность передать его во всей глубине и поэтому предупреждает во вступительной надписи: «Этот рассказ посвящается людям, чья воля, искусство и мысль создали нашу победу. Он, может быть, напомнит нам подробности великой битвы, поразившей мир. Но не ищите в этом рассказе точной истории и подлинных имен. Еще не охватить взглядом громаду событий, еще в походе люди, не вместить их в короткую повесть. Придет время, живые герои закончат свой победный труд, и тогда история и большой художник нарисуют их портреты и назовут славные имена...»

«Великий перелом» и «Сталинградская битва» словно дополняют друг друга. Драматург, который в будущем вновь обратится к теме Сталинграда, вероятно, синтезирует опыт обоих сценариев.

В шеститомнике читатель прочтет также сценарии на историческую тему —

«Георгий Саакадзе» А. Антоновской, Б. Черного, «Иван Грозный» С. Эйзенштейна. «Кутузов» В. Соловьева, «Арсен», М. Чиаурели, А. Шаншиашвили, «Петр I» А. Толстого, В. Петрова, «Александр Невский» П. Павленко, С. Эйзенштейна, «Минин и Пожарский» В. Шкловского, «Суворов», «Крейсер «Варяг» Г. Гребнера.

Обращение к историческому прошлому русского народа и братских народов СССР было не случайным. В годы войны в произведениях о своем героическом прошлом советские люди черпали вдохновение на ратный и трудовой подвиг.

Метод социалистического реализма давал возможность авторам этих произведений постичь и передать существо подлинных исторических событий. Деяния наших предков раскрывались в этих сценариях в их подлинном величии, и образы героев истории оживали, становясь участниками нашей борьбы.

Искусство мира и созидания

Послевоенные годы ознаменовались новым подъемом творческого труда советского народа, идущего к коммунизму по пути, начертанному великим Сталиным. Выросли задачи, стоящие перед киноискусством. Эти задачи были сформулированы в постановлениях ЦК ВКП(б) по идеологическим вопросам. Постановление ЦК ВКП(б) о кинофильме «Большая жизнь» сыграло историческую роль в деле дальнейшего утверждения социалистического реализма в киноискусстве.

Послевоенная кинодраматургия обогатилась новыми произведениями, значительная часть которых напечатана в пятом и шестом томах. Некоторые из этих сценариев продолжали раскрывать тему Великой Отечественной войны: «Рядовой Александр Матросов», «Подвиг разведчика», «Третий удар». Эта тема органически переплетается в послевоенной кинодраматургии с темой борьбы за мир. В шестом томе помещены «Падение Берлина»—гимн труду, победе и грозное предостережение врагам мира и демократии; «Встреча на Эльбе» и «Секретная миссия», разоблачающие поджигателей новой мировой войны.

Задачи, поставленные партией перед киноискусством — нести в народ идеи советского патриотизма — находят в произведениях кинодраматургии разностороннее творческое разрешение.

Тема патриотизма остро решается в сценарии А. Штейна «Суд чести» (пятый том). Образ патриота академика Верейского — большая удача этого сценария.

Тема животворного патриотизма стала внутренним содержанием и сценария «Сказание о земле Сибирской» Е. Помещикова и Н. Рожкова. В этом сценарии одаренный пианист Андрей Балашов переживает глубокую трагедию. Вследствие ранения на фронте ему приходится навсегда распрощаться с профессией музыканта-исполнителя; он страдает при мысли оказаться бесполезным человеком. «Что теперь я дам своему народу?» — спрашивает себя Андрей. Но истинное вдохновение, побуждаемое высоким бескорыстным чувством, как горная река, встретив на своем пути непреодолимое препятствие, пробивает себе новое русло. Черпая из народного источника силы для своего творчества, он создает симфоническую ораторию «Сказание о земле Сибирской» и снова возвращается в мир искусства, став композитором.

Эта тема и в подтексте содержания «Сельской учительницы» М. Смирновой — волнующей поэме о жизненном подвиге простой учительницы. Замечательная русская женщина проходит через большую жизнь с высоким убеждением, что «жить— значит служить родине».

В пятом томе напечатан также и сценарий фильма «Алишер Навои» — произведение молодой узбекской кинематографии. Исторический сценарий «Алишер Навои» (А. Спешнев, И. Султанов, А. Уйгун, В. Шкловский) отмечен чертами реалистического правдивого искусства. Не экзотические красоты средневекового Востока увлекли создателей сценария и фильма, их привлек прежде всего поэт, воспевший благородного Фархада, прорубавшего скалы, чтобы дать народу воду, привлек гуманист, слова которого доносятся до нас из феодального средневековья: «Если ты человек, не называй человеком того, кто не заботится о народе». Знаменателен факт, иллюстрирующий глубокую связь с современностью идеи, заложенной в сценарии: выход на экраны фильма «Алишер Навои» совпал с окончанием фархадского строи-

тельства, то есть осуществлением мечты великого Навои и его легендарного героя.

Если в период войны кинодраматурги обращались к ратным подвигам своих предков, то после войны они создают произведения о выдающихся людях далекого а также недавнего прошлого, служивших родине на поприще науки, литературы, искусства. В пятом и шестом томах напечатаны биографические сценарии «Пирогов», «Мусоргский», «Райнис», «Мичурин», «Академик Иван Павлов».

Сценарии о замечательных людях нашей родины имеют огромную познавательную ценность, показывают смысл и значение подвига ученого, художника, композитора, раскрывая величие героя через величие его дел, показывают истоки вдохновения и путь творчества, посвященного народу. Такие сценарии как бы говорят зрителю: смотрите, герой такой же земной человек, как и вы, но самозабвенным творческим дерзанием, трудом он достиг славы и заслужил уважение народа. Советский биографический фильм имеет огромное воспитательное значение, он будит в зрителе высокие благородные устремления. «После просмотра картины «Академик Павлов»,— рассказывает режиссер Г. Рошаль, — группа моряков из Владивостока прислала мне письмо, в котором пишет, что им кажется, будто бы они жили не так, как им самим хотелось. Но сейчас, увлеченные примером целеустремленной жизни великого физиолога, зараженные его энергией и целенаправленностью, они сделали для себя окончательные выводы, и каждый из них определил свою дальнейшую дорогу».

Советская кинодраматургия уделяет очень много внимания биографическому сценарию. Но большое количество произведений на эту тему создает опасность — и она уже существует — повторений, штампов. В борьбе с ними большую роль должна сыграть кинокритика. Но далеко не со всем, что высказано ею по поводу биографических сценариев, можно согласиться. Неприемлемо, во-первых, причисление этих произведений к так называемому биографическому жанру. Подменяя тему жанром, сводя тему к определенным жанровым признакам, мы ограничиваем возможность раскрытия темы, толкаем авторов на повторение, штамп, схему. Во-вторых, вызывает возражение попытка обособить внутри самого биографического жанра ряд тем в «научно-художественный»— теперь уже, видимо, — «поджанр». Дело не в термине, конечно, а в том, какое содержание в него вкладывается. А содержание некоторые критики вкладывают в него очень ограниченное. Так, Е. Смирнова, касаясь этого вопроса, исходит из верного утверждения: «В фильме о великом ученом правда науки становится правдой искусства, правдой художественных образов». Но при анализе конкретного фильма «научно-художественного жанра» она пишет: «К этому же жанру относится и фильм «Жуковский» В. Пудовкина. Здесь особенно ярко выявляется научная тема, входящая в характеристику героя, в драматургическую основу фильма. Все перипетии личной жизни Жуковского сведены к минимуму, сглажены все человеческие столкновения и страсти, кроме одной — страсти ученого. События, влияющие на жизнь и творчество ученого, проходят внешним фоном, вкраплены в фильм в виде коротких, хотя и выразительных эпизодов» («Мастерство и художественная форма в киноискусстве», газ. «Советское искусство», 12 августа 1950 г.).

То, за что хвалит фильм Е. Смирнова, мы склонны считать существенным недостатком и самого фильма и прежде всего его основы — сценария А. Гранберга. Ибо произведение, где «все перипетии личной жизни... сведены к минимуму, сглажены все человеческие столкновения и страсти, кроме одной — страсти ученого», а «события, влияющие на жизнь и творчество ученого, проходят внешним фоном, вкраплены в фильм в виде коротких, хотя и выразительных эпизодов», в таком произведении «правда науки» никогда не станет «правдой искусства, правдой художественных образов».

Не снижение художественности до уровня научно-популярной лекции требуется от биографического фильма об ученом, а раскрытие его деятельности средствами полнокровных художественных образов. Нельзя требовать, чтобы фильм об ученом строился на каких-то иных принципах, чем фильм о художнике, ибо принципы здесь одни — принципы реализма. Ведь один и тот же режиссер на основе полноценных сценариев воссоздал в двух произведениях одинаково поэтично и образ ученого Павлова и образ

композитора Мусоргского. В первом произведении мы видели ход научных открытий, во втором — процесс создания музыки; и все было в равной мере интересно, ибо перед нами существовали образы людей такими, какими они были в действительности — во всем их неповторимом индивидуальном обаянии.

Сегодняшняя кинематографическая практика настойчиво требует обсуждения проблемы создания биографического сценария и обобщения накопившегося богатейшего опыта в работе над такими произведениями. Достаточно сказать, что снимаются и готовятся к постановке биографические сценарии о Ломоносове, Менделееве, Ушакове, Глинке, Пушкине, Чайковском, Репине, Римском-Корсакове, Джамбуле, Дзержинском. Критика должна помочь авторам добиться в этих произведениях творческого разнообразия, глубины и эмоциональной взволнованности в раскрытии образов великих людей и того свершенного ими жизненного подвига, который делает их имена нам близкими и дорогими.

В шестом томе напечатаны также сценарии «Кубанские казаки» Н. Погодина, «Донецкие шахтеры» Б. Горбатова, В. Алексеева, «Сельский врач» М. Смирновой. Всем этим сценариям свойственно чувство нового в изображении жизни советских людей в период перехода от социализма к коммунизму.

«Донецкие шахтеры» решают эту тему на материале жизни рабочего класса, материале, к сожалению, еще мало разработанном в киноискусстве. Потому достижения этого сценария особенно принципиально важны. Свежие приметы действительности — вот что в нем самое ценное. Сценарий показывает, как массовое применение комбайна производит переворот в жизни шахтеров, для которых труд становится подлинным творчеством. Герои поразному осмысливают происходящие события, и авторы словно смотрят на эти события глазами и молодых людей (типа навалоотбойщика Васи), выросших при социализме; и глазами шахтера старшего поколения — умного старика Горового, который, почувствовав, что отстал и с шахтой-заводом не справится, добровольно уходит на работу в ФЗО; и глазами совсем древнего старика, уже пятнадцать лет не бывшего в шахте и пришедшего посмотреть «чудо». События смотрятся также и глазами большевика Кравцова, который возглавил внедрение новой техники и для которого изобретение комбайна — частица мудрых мероприятий партии для перехода к коммунизму. Все герои раскрываются в главном. Это главное — труд человека, в котором его жизнь, его счастье, его будущее.

Неполноценность ряда произведений драматургии о труде, выразившаяся в неумении раскрыть в этой теме личность человека, заставила некоторых «теоретиков» бросаться в крайности и требовать то развития «производственной темы», то раскрытия личного конфликта и показа производства лишь как фона. Отвечая этим «теоретикам», А. Фадеев на пленуме правления Союза советских писателей в 1948 году правильно заявил, что «...глубина изображения личных качеств в человеке произойдет не от того, что драматурги перестанут заниматься общественными отношениями, а от того, что драматурги поймут по-настоящему глубину общественных коллизий и конфликтов в действительной жизни, где личное сливается с общественным и где личные коллизии являются одной из сторон выражения конфликтов общественных».

Именно подобным подходом к решению темы труда и ценен для советской кинодраматургии опыт «Донецких шахтеров», хотя авторы и не смогли добиться совершенного разрешения поставленных проблем. Лучше удались в сценарии образы рабочих, менее удачно очерчены образы инженеров Трофименко и Андреева. И некоторые другие герои не живут еще в сценарии той интенсивной внутренней жизнью, какой живут они в действительности. Кинодраматургия еще не раз обратится к этой теме, углубляя содержание ее, совершенствуя форму воплощения.

Творческое новаторство советской кинодраматургии предопределено его идейным новаторством.

Об этом применительно к своему творчеству сценаристка М. Смирнова писала несколько лет назад: «Я работаю в кинематографии много лет, но теперь мне кажется, что я пришла сюда совсем недавно. Это случилось тогда, когда я поняла роль искусства в нашей жизни, поняла, что нужно народу, поняла свою роль — роль писателя, человека искусства, в не-

прерывном движении вперед, в построении коммунизма».

Такое понимание автором своих творческих задач нашло свое отражение в ее последнем сценарии «Сельский врач». Вырос автор — выросли и его герои. Для героини этого произведения Татьяны Казаковой также стала ясной цель жизни, и она в беседе со старым врачом Арсеньевым формулирует эту цель отчетливо и просто: «Вот мы с вами, Арсений Иванович, вместе с народом строим коммунизм. И ощущать это прекрасно. Правда? Все становится таким достижимым и близким. Любая мечта».

Проникновение в истину Белинский называл вдохновением. Вот это проникновение в истину своего героя, его времени и отличает сценарий «Сельский врач». Сюжет в сценарии строится так, что помогает вскрыть типические характеры советских людей в типических обстоятельствах современной жизни. Конфликты позволяют отразить отношения людей в их конкретных жизненных противоречиях, по-настоящему волнующих нас.

Новое, увиденное автором в самой жизни, определяет новизну содержания конфликтов и форму их разрешения. В чем заключается, например, столкновение Казаковой и Темкина? Это не просто столкновение хорошего врача с врачом плохим, здесь борьба идейного порядка — борьба человека, имеющего ясную цель жизни и окрыленного в своем творчестве, с человеком, не имеющим этой цели и потому бескрылым. Новизна этого конфликта и в форме его разрешения, отражающей новую диалектическую закономерность развития нашего общества. Казакова и весь коллектив подвергают поступки Темкина непримиримой критике, заставляя Темкина измениться к лучшему. Новизна этого конфликта и в том, во имя чего ведется эта борьба. Общество выступает здесь не против человека, что являлось содержанием конфликтов в произведениях, отражавших антагонистические противоречия. Мы видим борьбу коллектива за Темкина во имя его перевоспитания, во имя того, чтобы он стал настоящим врачом, настоящим советским человеком.

В сценарии нет выдающихся, из ряда вон выходящих событий. Но все происходящее в нем не оставляет читателя равнодушным.

Вера в советского человека, любовь к нему ощущаются в этом поэтически взволнованном произведении, раскрывающем на материале небольшой сельской больницы образ советской жизни.

* * *

Следует отметить, что распределение материала по томам в новом издании произведено более целесообразно, чем в предыдущем.

Составители, соблюдая в основном хронологическую последовательность, сумели сохранить и необходимое тематическое единство.

Правильно также поступили составители, подвергнув ряд сценариев литературной редакции, не считаясь с тем, что по ним уже поставлены фильмы. Издание сценария как самостоятельного литературного произведения дает на это право.

Упущением издания следует считать то, что в него не вошел ряд значительных сценариев, прежде всего «Встречный», появившийся за два года до «Чапаева» и во многом подготовивший для него почву.

В дальнейшем следует издавать также сценарии еще не поставленных фильмов Это окажет благотворное воздействие на развитие кинодраматургии, послужит стимулом для притока новых творческих сил и неизмеримо расширит круг авторов. Издание не поставленных сценариев будет ценным и для производства, так как еще до постановки сценарий станет достоянием широкой общественности, а следовательно, получит всестороннюю оценку.

ВЕНГЕРСКОЕ КИНОИСКУССТВО

ФЕЛИКС МАРИАШШИ

МЫ УЧИМСЯ У МАСТЕРОВ СОВЕТСКОГО КИНО

На примере советских фильмов мы, работники венгерского киноискусства, видим, каких замечательных результатов может достигнуть искусство социалистического реализма. Мы смотрим эти фильмы не только как зрители, но и как профессионалы, стараясь использовать богатейшие впечатления для улучшения собственных произведений.

Советские картины обогащают нас идейно, учат правдивому изображению человека, правильному построению сценария, смелому использованию звука, музыки, цвета.

Мы стараемся извлечь уроки из каждого советского фильма.

«Великий гражданин» учит нас тому, как средствами искусства показать, что политика — это кровное личное дело каждого честного человека. Длинные диалоги «Великого гражданина» разрушили последние позиции буржуазной киноэстетики, утверждавшей, что сделать что-либо волнующим и напряженным можно лишь быстро сменяющимися, главным образом немыми кадрами.

В «Великом гражданине» (и это относится также ко многим другим советским фильмам) нашло блестящее осуществление стремление советских киномастеров в центр произведений всегда ставить человека.

Шахов особенно ценен для нас, как лучший экранный образ коммуниста, потому что нам в своих фильмах еще не удалось создать правдивый и убедительный образ партийного руководителя.

У «Мусоргского» мы учимся тому, как воссоздавать исторические образы деятелей культуры. В план нашего кинопроизводства включен ряд биографических произведений. В частности, готовится фильм о Ференце Эркеле — создателе венгерской оперы.

Замечательным примером экранизации литературного произведения является кинокартина «Кавалер Золотой Звезды», пользовавшаяся огромным успехом на фестивале советских фильмов в Венгрии. Роман экранизирован так, что нисколько не утрачена его подлинная красота. В то же время этот фильм является не простой иллюстрацией романа, а самостоятельным, полноценным кинопроизведением. Такая задача давно стоит и перед нами. Нет сомнения в том, что теперь мы смелее и удачнее будем экранизировать произведения своих классиков и современной художественной литературы.

Поучителен для нас и фильм «Смелые люди», как пример новаторского кинопроизведения приключенческого жанра. Наш народ любит и с радостью принимает жизнерадостные фильмы, воспитывающие смелость и мужество.

Мы следим не только за новыми фильмами, но постоянно изучаем и историю советского кино — произведения, ставшие классическими в истории кинематографии В просмотровом зале кинофабрики мы уже несколько раз смотрели трилогию о Максиме, «Чапаев», «Броненосец «Потемкин», «Мы из Кронштадта», тщательно изучая их все с новой стороны. Самый главный вывод, который мы, венгерские работники киноискусства, делаем из этой учебы, заключается в том, что основой нашей работы должны являться высокохудожественные сценарии, стоящие на высоком идейном уровне.

«Колония под землей»

В этом нас убеждает и та огромная популярность, которой пользуются советские фильмы на нашей родине. Венгерский народ любит советские фильмы, и именно эта любовь делает его все более требовательным по отношению к отечественным фильмам. Растущая под воздействием советских кинокартин требовательность зрителей является для нас самих большим стимулом. Наш народ по праву ждет, чтобы венгерские фильмы, подобно советским, ярко, партийно, с глубоким знанием правды изображали жизнь, ее героев.

Большой успех у зрителей таких фильмов, как «Странный брак», «Освобожденная земля», «Колония под землей», «Мечта актрисы», свидетельствует о серьезном развитии венгерской кинематографии. Но мы не намерены закрывать глаза и на ее ошибки.

Нам до сих пор еще не удалось создать образа положительного героя, подобного образам Максима, Шахова, Чапаева, Алексея Иванова или Сергея Тутаринова. К сожалению, в ряде наших фильмов, особенно на современную тематику (например, «Колония под землей», «Честь и слава», «Полным ходом»), мы еще показываем нашу жизнь поверхностно, серо, схематично.

Прежде всего это относится к показу людей. Писатели, режиссеры, артисты частенько удовлетворяются какой-нибудь поверхностной характеристикой, не пользуясь теми средствами, которым нас учит почти без исключения каждый советский фильм.

Без сомнения, ни такие серьезные актерские достижения, как игра Артура Шомлаи в «Западной зоне», Шандора Печи в «Странном браке», ни удачные батальные сцены в «Освобожденной земле», ни поэтические, жизненные сцены в «Чести и славе», ни острые сюжеты «Колонии под землей» и «Полным ходом» не могли бы появиться, если бы мы непрерывно не учились на советских фильмах.

Советский Союз оказывает венгерскому кино всестороннюю помощь. В прошлом году к нам приезжал один из лучших советских режиссеров В. Пудовкин. Беседы с ним принесли нам очень много пользы.

Принимая участие в нашей повседневной работе, помогая разрешать не только теоретические, но и практические вопросы, Пудовкин рассказывал нам об актере советской кинематографии, дружески критиковал наши ошибки и помогал нам в них разобраться.

Мастера советского кино, делясь своим опытом, постоянно обращают наше внимание на то, что мы, венгерские кинематографисты, должны активно включиться в жизнь своего народа, в его борьбу за социализм, близко познакомиться с различными областями строительства, развернувшегося в стране, с новыми героями, которых мы в своих фильмах хотим изобразить.

Нам ясно, что советский фильм своими достижениями обязан прежде всего тому, что его творческие работники постоянно изучают марксизм-ленинизм. Вооруженные

«Колония под землей»

теорией, они могут отличить существенное от несущественного, увидеть новое, зарождающееся в жизни, помогать своими произведениями рождению этого нового и тем самым активно участвовать в борьбе за мир и строительство коммунизма.

С момента национализации венгерской кинопромышленности в кинопроизводство влились значительные новые силы. Но мы сейчас испытываем острую нужду в молодых творческих кадрах и поэтому уделяем большое внимание подготовке нового поколения работников киноискусства, привлекаем лучших специалистов к преподавательской работе. Наша творческая молодежь обучается сейчас по программам ВГИК. Кроме того, несколько человек получают серьезную теоретическую подготовку и профессиональные знания в самом ВГИК, занимаясь под руководством таких мастеров, как Г. Александров, С. Герасимов, М Чиаурели.

Во время пребывания венгерской киноделегации в Советском Союзе мы были окружены вниманием и дружбой мастеров советского киноискусства. Теплые встречи с советскими кинозрителями убедили нас в том, какую искреннюю любовь питает великий советский народ к нашему венгерскому народу.

Все это обязывает нас вложить все свои творческие силы в создание кинопроизведений, которые содействовали бы нашему общему делу — укреплению лагеря борцов за мир во всем мире.

ЛАСЛО КАЛМАР

Лауреат премии Кошута

НАША РАБОТА НАД ФИЛЬМОМ «МЕЧТА АКТРИСЫ» («ДЕРИНЕ»)

В начале прошлого столетия венгерский народ жил под невыносимым гнетом.

Австрийская императорская власть огромной тяжестью давила на народ, глушила всякое проявление национального самосознания, стремление к какой бы то ни было самостоятельности. В столице Венгрии даже говорить на венгерском языке не очень-то полагалось. В те годы несколько смельчаков — поэтов, писателей, работников искусства — провозгласили борьбу за сохранение и развитие венгерской культуры. В эту борьбу включились и артисты, которые, организовав передвижные труппы, колесили по всей стране и в дождь и мороз, терпя жестокие лишения, играли для народа, пробуждали в нем национальное самосознание.

К числу таких людей принадлежит и одна из основоположниц венгерского театрального искусства знаменитая певица и драматическая актриса Дерине, которая смело противопоставила себя венгерским аристократам, предателям национальных интересов, прислужникам королевского дома Габсбургов.

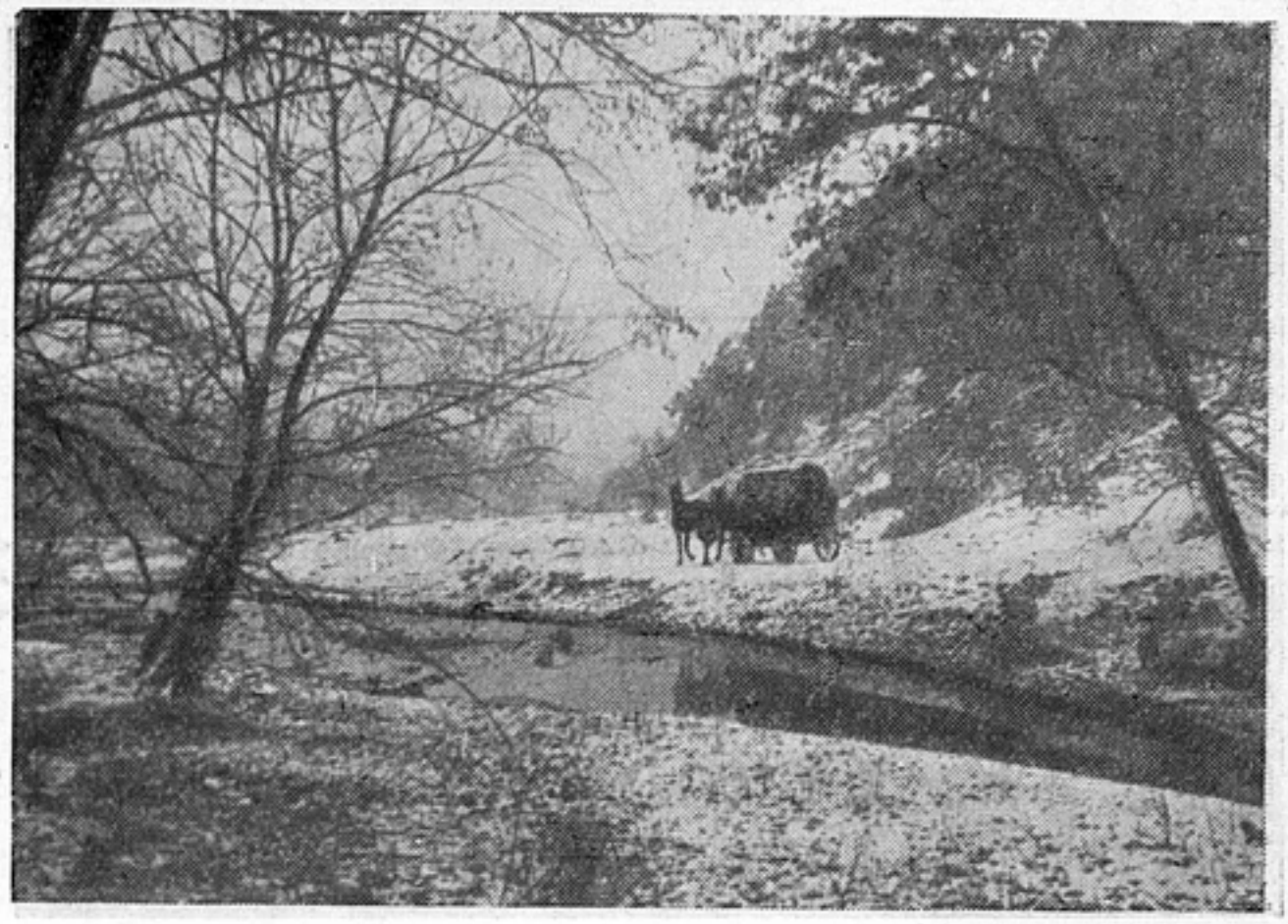
Дерине своим творчеством вселяла надежду в сердца простых людей своей родины и поддерживала огонь, из которого впоследствии разгорелся пожар национально-освободительного движения и революции 1848 года.

Имена Дерине и подобных ей сохранились навеки, и фильм о большой актрисе должен быть одним из памятников их героизму. Таких, как Дерине, было немало в истории венгерского театрального искусства. Их пример подлинного патриотизма показывает нам, людям, строящим социализм, путь, по которому нужно следовать в борьбе против империализма, учит нас использовать орудие искусства в борьбе за сохранение мира.

Решение такой сложной темы было не легкой задачей. Историю актрисы нужно было изложить так, чтобы по возможности сохранилось все, что характеризует театральное искусство начала прошлого столе-

«Мечта актрисы»

«Мечта актрисы»



тия. Музыка и песня занимают большую часть картины. Мы старались создать фильм так, чтобы эти компоненты не мешали естественному развертыванию сюжета, чтобы фильм был верен жизненной правде, соответствовал эпохе и событиям биографии Дерине, которые известны из ее дневника.

Мы старались создать наше произведение методом социалистического реализма, и поэтому оно так отличается от прежних стандартных музыкальных картин. Для осуществления этой цели мы четыре раза переделывали сценарий, прежде чем приступили к съемкам.

Немаловажной задачей явился для нас подбор исполнительницы главной роли, которая одновременно должна быть хорошей драматической актрисой и в то же время хорошей оперной певицей. Нам пришлось провести много проб с различными выдающимися артистками, прежде чем мы пришли к мысли, что одну роль будут исполнять две актрисы.

Фильм был снят в пятьдесят четыре съемочных дня с небольшим количеством репетиций. Венгерские зрители очень тепло приняли нашу картину, и она демонстрировалась при переполненных залах в течение нескольких месяцев. По словам товарища Матиаса Ракоши, народ единодушно проголосовал за фильм о венгерской актрисе Дерине.

Мы рады, что и советские зрители одобрительно встретили фильм, с удовольствием прослушали красивые старинные венгерские песни, запомнили и полюбили Дерине, эту героическую венгерскую актрису, белая мраморная статуя которой воздвигнута в Будапеште.

КЛАРИ ТОЛНАИ

Лауреат премии Кошута

ОБРАЗ ГЕРОИЧЕСКОЙ АКТРИСЫ

Работа над ролью Дерине явилась для меня задачей трудной и в то же время легкой.

Трудной она была потому, что мне пришлось вызвать к жизни образ очень известной в Венгрии актрисы, сыгравшей огромную роль в истории нашего театра. Легкой потому, что я со всей силой души могла прочувствовать те лишения, которые выпадали на долю венгерской актрисы в порабощенной стране.

Мы, современные венгерские артисты, окруженные в свободной стране вниманием и любовью, гордо и восхищенно обращаем

«Мечта актрисы»

свои взоры к героям венгерского театрального искусства, к пионерам венгерской культуры. В связи с работой над ролью Дерине я усиленно изучала общественные отношения первой половины прошлого века. Перелистывая страницы истории, я встретила многие имена венгерских актеров, которые героически противостояли угнетению и с глубокой убежденностью посвящали себя служению народу, распространению венгерского языка, развитию венгерской культуры.

Большую помощь в создании образа Дерине оказал мне дневник, написанный актрисой уже во второй половине жизни, когда она испытывала крайнюю нужду и чуть ли не умирала с голоду. Эти материалы помогли мне понять путь художественного развития актрисы. Я убедилась, что Дерине, которую привела на сцену жажда приключений, осознала свое подлинное призвание, только связав свою творческую судьбу с освободительной борьбой венгерского народа.

Я поняла, что лишь служение народу может быть целью художника, что жизнь его неразрывна с народом.

Я полюбила эту роль потому, что в образе Дерине прочувствовала и стремилась выразить прекрасную цель жизни передового художника.

Хотелось, чтобы голос моей героини прозвучал бы призывом к тем артистам, которые сегодня во всех концах света борются против угнетения, за свободу и независимость своего народа, за мир во всем мире.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН.

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ.

Оформление худ. **М. М. Милославского.**

Адрес редакции: Москва, ул. Чайковского, 24, тел. Б 8-78-85.

А. 02285. Сдано в производство 14/III—52 г. Подписано к печати 16/IV—52 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Зак 570. Тираж 13 200 экз. Печатных листов 10,91 Учетно-изд. л. 11,57.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

40

16 МАЯ 1952

5688

Цена 10 руб.

Всесоюзная
Книжная Палата
Обязат. экземпл.
1952 г.